

„LE PALAIS ENCHANTÉ“

Palastarchitektur in einigen Beispielen
französischer und italienischer Literatur
vom späten Mittelalter bis zur Klassik

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Marina Freiin von Mirbach
in München

Druck: Schmitt und Meyer, Würzburg

1972

1971

„LE PALAIS ENCHANTÉ“

**Palastarchitektur in einigen Beispielen
französischer und italienischer Literatur
vom späten Mittelalter bis zur Klassik**

Inaugural - Dissertation

**zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München**

vorgelegt von

**Marina Freiin von Mirbach
in München**

Druck: Schmitt und Meyer, Würzburg

1972

Referent: Prof.Dr.Hans Sckommodau

Korreferent: Prof.Dr.L. Behling

Tag der mündlichen Prüfung: 11.Februar 1971

Inhaltsübersicht

	Seite:
Vorwort	1
A. Einleitung: Antike Ekphrasis und Entwicklung im Mittelalter	2
I. Antike	2
1. Entstehen der selbständigen Ekphrasis	2
2. Die römische Descriptio	3
3. Das Schloßmotiv im antiken Raum	5
4. Einfluß von Orient und Bibel ...	5
II. Mittelalter	7
1. Der kunsthistorische Wert der Beschreibungen	7
2. Verbindung von Kunstwerk und Dichtung	9
3. Herkunft der Schilderung	10
4. Burg - Donjon - Pallas	11
B. Hauptteil: Entwicklung vom späten Mittelalter bis zur Klassik	13
I. Die behandelten Bauwerke	13
1. Palast der Madonna Intelligenza	13
2. Vision eines Liebenden	18
3. Das mazedonische Kastell	22
4. Sforzinda und das Haus der Tugenden und der Laster	23
5. Der Palazzo Gioioso	26
6. Der Palast der Königin Eleuteryllida und ihr Badehaus	30
7. Alcinas Insel	35
8. Das Reich der Armida	38
9. Das Palais d'Honneur, der Venus- und der Minervatempel	40
10. Die Abtei von Thélème	42

11. Apollidons Palast	47
12. Das Schloß eines Visionärs	51
13. Valterre	55
14. Vaux-le Vicomte	58
15. Versailles und der Psychepalast ...	61
 II. Stellung des Kunstwerks in der Dichtung	 64
1. Das Bauwerk	64
a) Der allegorische Bau	64
b) Der prophetische Bau	69
c) Der didaktische Bau	71
d) Der ideale Bau	75
e) Der utopische Bau	79
f) Der panegyrische Bau	84
2. Die Parkanlage	93
a) Locus amoenus	93
b) Der Paradiesgarten	94
c) Insel-Topos	95
d) Künstliche Natur	96
e) Gartenschmuck	97
f) Bewegte Natur	98
g) Impressionen	101
3. Der Brunnen	103
a) Der anthropomorphe Brunnen	103
b) Der allegorische Brunnen	104
c) Der Naturquell	105
d) Der Kunstbrunnen	106
e) Die Wasserspiele	108
 III. Das Problem Natur - Künstler	 110
1. Beurteilung des Kunstwerks	110
a) Materialwert	110
b) Künstlerischer Wert	111
c) Empfindungswert	113

	Seite:
2. Autorenschaft des Kunstwerks	115
a) Fiktion und eingestandene Fiktion	115
b) Lob des Künstlers	117
IV. Motivierung der Beschreibung	118
1. Ankunftsschema	118
2. Der Bauauftrag	119
3. Der Dichtungsauftrag	120
4. Traum oder Vision	121
5. Rahmenerzählung	124
C. 'Palais enchanté' als Begriff in summari- scher Erwähnung	127
I. Unbeschreiblichkeitstopos	127
II. Verweise auf Beispiele	128
Literatur-Verzeichnis	131

Digitized by the Internet Archive
in 2026

V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit soll sich mit der Beschreibung von Palastbauten und der dazugehörigen Anlagen wie Gärten, Parks und darin befindlicher kleiner Kunstwerke in der Zeit des 14. bis 17. Jahrhunderts befassen. Es soll versucht werden, an Hand von einigen Beispielen dieser an Bauwerken so reichen Epochen dem Wie und Warum der oft eingestreuten Schilderungen nachzugehen, gemeinsame Merkmale herauszustellen und einen Entwicklungsgang dieser Topoi aufzuzeigen.

Die Beispiele stammen bis auf eine Ausnahme aus dem Bereich der epischen Dichtung, in welcher sich die Beschreibung eines meist luxuriösen, mit kostbaren Details ausgestatteten Lebensbereichs auf natürlichste Weise in die Handlung einfügt.

A. Einleitung:

Antike Ekphrasis und Entwicklung im Mittelalter

I. Antike

1. Entstehen der selbständigen Ekphrasis

Als Grundlage und Ausgangspunkt des später zu Behandelnden möge ein kurzer Rückblick auf die Architekturbeschreibung des Altertums und ihre Weiterentwicklung während des Mittelalters dienen.

Als Ursprung der poetischen Schilderung eines Kunstgegenstandes wird immer wieder die bilderreiche Sprache Homers genannt ¹⁾. Bei ihm habe sich erstmals aus dem Epitheton ornans eine kleine Beschreibung entwickelt, die den Gang der Erzählung unterbricht ²⁾. Dieses 'Schmuckstück' wird dann bei Statius erstmals zum selbständigen Gebilde ³⁾. Der Palast stellt wie der Tempel oder mehr kunstgewerbliche Dinge wie Schilde, Becher und Gewebe, eines der ältesten Motive der antiken Ekphrasis dar; auf die architektonische Beschreibung folgt dann bald die malerische Ausschmückung.

Das Ziel, dem anfangs frei erfundenen Gegenstände größtmöglichen Schein von Realität zu geben, wird durch Beachtung der Bildhaftigkeit, besonders im Hinblick auf die Komposition, angestrebt ⁴⁾.

1) vgl. O.Söhring, Werke der bildenden Kunst in altfranzösischen Epen, Diss.Erlangen 1900. S.493; vgl.A.Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Beschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, Diss. Basel; Leipzig 1931. S.2

2) Der berühmte Schild des Achilleus entsteht unter den Händen des göttlichen Schmiedes Hephästos.

3) vgl.Frey-Sallmann, s.o. S.2

4) vgl. ebenda S.3

A. Einleitung:

Antike Ekphrasis und Entwicklung im Mittelalter

I. Antike

1. Entstehen der selbständigen Ekphrasis

Als Grundlage und Ausgangspunkt des später zu Behandelnden möge ein kurzer Rückblick auf die Architekturbeschreibung des Altertums und ihre Weiterentwicklung während des Mittelalters dienen.

Als Ursprung der poetischen Schilderung eines Kunstgegenstandes wird immer wieder die bilderreiche Sprache Homers genannt ¹⁾. Bei ihm habe sich erstmals aus dem Epitheton ornans eine kleine Beschreibung entwickelt, die den Gang der Erzählung unterbricht ²⁾. Dieses 'Schmuckstück' wird dann bei Statius erstmals zum selbständigen Gebilde ³⁾. Der Palast stellt wie der Tempel oder mehr kunstgewerbliche Dinge wie Schilde, Becher und Gewebe, eines der ältesten Motive der antiken Ekphrasis dar; auf die architektonische Beschreibung folgt dann bald die malerische Ausschmückung.

Das Ziel, dem anfangs frei erfundenen Gegenstände größtmöglichen Schein von Realität zu geben, wird durch Beachtung der Bildhaftigkeit, besonders im Hinblick auf die Komposition, angestrebt ⁴⁾.

1) vgl. O.Söhring, Werke der bildenden Kunst in altfranzösischen Epen, Diss.Erlangen 1900. S.493; vgl.A.Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Beschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, Diss. Basel; Leipzig 1931. S.2

2) Der berühmte Schild des Achilleus entsteht unter den Händen des göttlichen Schmiedes Hephästos.

3) vgl.Frey-Sallmann, s.o. S.2

4) vgl. ebenda S.3

Eine zweite Linie der Entwicklung kommt aus der antiken Geschichtsschreibung und entwickelt sich aus deren erzählendem Nacheinander zum Nebeneinander der periegetischen Ekphrasis¹⁾. Diese besonders im Hellenismus gepflegte Richtung hat ihren zwar nicht bedeutendsten aber doch nachhaltig wirkungsvollsten Vertreter in Pansanias, der mit seiner subjektiv ausgewählten Beschreibung Griechenlands vor allem das Charakteristikum genau angegebener Maße und Materialien des Bauwerks prägt²⁾.

Die Elementarrhetorik der Progymnasmata hat die Beschreibung als eigenständige Übung eingeführt, dabei taucht erstmals bei Dionys von Halikarnaß die Bezeichnung 'Ekphrasis' auf, welche dann immer mehr Selbständigkeit gewinnt. Kunstwerke werden jedoch in dieser Gattung erst seit dem 5. Jahrhundert beschrieben³⁾.

2. Die römische Descriptio

Die römische 'Descriptio' zeigt auf allen Entwicklungslinien eine Fortsetzung und Weiterführung der griechischen Ekphrasis. In der rein dichterischen Schilderung bringt sie als neues Moment den seelisch bedingten Zusammenhang von Beschriebenem und Dichtung im Ganzen⁴⁾. Geachtet wird besonders auf räumliche Anschaulichkeit, bildhafte Wirkung und klare tektonische Komposition. Als Motiv findet besondere

1) So wie bei Herodots Schilderung der Cheops- und Chefrenpyramide und des Stadtbildes von Babylon. vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.12

2) vgl. ebenda S.4

3) vgl. ebenda S. 14

4) Wie zum Beispiel Aeneas (I, 456/495) am Junotempel in Karthago eine Darstellung des trojanischen Krieges und seiner eigenen Vergangenheit betrachtet. vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.7

Beachtung das Portal, bevorzugt von Vergil und in sehr kunstvoller Schilderung von Ovid¹⁾. Ovids Sonnenburg findet ein ebenso glanzvolles Gegenstück im Palast der Kleopatra der "Pharsalia" Lukans²⁾.

Martial und Statius verhelfen der Descriptio zu großer Eigenexistenz, ersterer in Form von beschreibenden kleinen Gedichten, letzterer in weitausholenden Lobgesängen³⁾. Die Beschreibung von Örtlichkeiten gewinnt soviel Gewicht, daß sie in augusteischer Zeit zum manierierten Lieblingsstück wird, - für Horaz willkommener Anlaß zum Spott⁴⁾.

Großen Einfluß auf die Dichtung der Renaissance üben die Beschreibungen Lukans aus. Die philosophisch-allegorische Bemäntelung seiner Kunstwerke erwecken beim Leser den Eindruck wahrer Beschreibung realer Vorbilder, welche oftmals von späteren bildenden Künstlern wieder in darstellende Kunst zurückgeführt wurden⁵⁾. Mit seiner Beschreibung der Venus des Praxiteles in den "Imagines" bringt er außerdem die Verbindung der Descriptio mit einer weiteren Gattung der Rhetorik, dem Panegyrikos, da er im Vergleich mit der Statue die Schönheit der Geliebten Kaiser Verus' rühmt⁶⁾.

1) vgl. ebenda S.6: Das Portal des Sonnenpalastes Amors gibt in klarer Gliederung ein anschauliches Weltbild im Sinne des Achilleusschildes bei Homer (Met II, 1 - 30 und VI, 70 ff. und XIII, 680 ff.

2) X, III ff.

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.9 f.

4) ebenda S.11: Ars poetica 15 ff. fragt Horaz, "ob man denn nicht mehr dichten könne ohne den Hain der Diana oder ohne den Rheinstrom".

5) vgl. ebenda S.14

6) vgl. ebenda S.15

3. Das Schloßmotiv im antiken Roman

Da im folgenden die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf dem Schloßmotiv späterer epischer Literatur liegt, soll hier noch ein Blick auf den antiken Roman geworfen werden. Eine auffällige Vorliebe für prachtvolle Paläste findet man bei Apuleius ¹⁾. Seine Bauwerke sind aus den kostbarsten Materialien errichtet; schmückende Götterstatuen, die von eingebauten Triebwerken bewegt werden, ziehen aufgrund ihrer großen "Naturähnlichkeit" des Dichters Lob auf sich.

Zum Hauptmotiv wird die Schloßbeschreibung im byzantinischen Roman, und zwar meist in allegorischer Bedeutung. Hier entsteht auch das 'Ankunftsschema': ein Ankommender, meist ein Held des Romans, beschreibt das "von prächtigem Park mit Attraktionen, kunstüberladenen Gartenmauern und Brunnen umgebene Gebäude" ²⁾. Es sind somit auch schon die wichtigsten Requisiten, die Schwerpunkte der Beschreibung festgelegt, deren Erwähnung fast nie in späteren Beispielen fehlt.

Da sich sowohl Plastik wie Malerei in die Architektur eines Schlosses einfügen lassen und sich fast jedes künstlerische Motiv an einem solchen Bau anbringen läßt, wurde der Palast zum hauptsächlichsten Vermittler zwischen der antiken und der mittelalterlichen Ekphrasis.

4. Einfluß von Orient und Bibel

Durch die Erweiterung der Kontakte Europas mit der Welt des Orients in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung findet die östliche Pracht auch Eingang

1) Met II und V

2) Frey-Sallmann, s.o. S.19

in die literarische Beschreibung des Abendlandes. Vor allem der farbige Glanz der Edel- und Halbedelsteine erinnert an den Schmuck orientalischer, besonders indischer Marmorpaläste¹⁾. Einem solchen Bau begegnen wir in der Lebensbeschreibung Alexander des Großen von Julius Valerius. Der Palast der Königin Candace²⁾ ist wohl das Gebäude, das den größten Einfluß auf die Literatur des Mittelalters gehabt hat.

Ähnliche Anregungen sind sicherlich auch von einigen Schilderungen der Bibel ausgegangen. Im 45. Psalm sind es elfenbeinerne Paläste, aus denen der gepriesene König hervortritt. Einflußreich ist aber vor allem die Beschreibung des neuen Jerusalem (Offenbarung 21, 10 - 22) mit seinen symbolischen Edelsteinen und genauen Abmessungen³⁾.

1) Im Mittelalter werden die eingelegten Edelsteinarbeiten besonders wegen ihrer strahlenden Leuchtkraft gerühmt. Als Quelle können nur orientalische Bauten dienen, da erst zu Zeiten Karls IV. Halbedelsteinplatten in der Architektur verwandt werden. Vgl. Söhring, s.o. S. 512

2) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S. 21; Lib. III, Abschnitt 35, Kap. XXII

3) vgl. ebenda S. 21

II. Mittelalter

1. Der kunsthistorische Wert der Beschreibungen

Auch während des Mittelalters finden sich immer wieder kurze eingestreute Beschreibungen der Örtlichkeiten einer sich abspielenden Handlung, sei es in einem der höfischen Romane, einem antikisierenden Roman oder im allegorisch didaktischen "Roman de la Rose". Diese meist noch schemenhaft nach Art des antiken 'locus amoenus' gezeichneten Zauberburgen und -gärten haben zwar noch keine räumlich faßbaren Dimensionen, ihre Analyse gibt aber in der Gesamtheit "die Kenntnis und das Verständnis für Kunst und Kultur einer Epoche wieder"¹⁾.

Kunstverständnis und -urteil wird sogar soweit getrieben, daß menschliche Schönheit an künstlerischen Werken gemessen wird²⁾. Aus der Formel: so reich, so wertvoll, wie man es sich gar nicht vorstellen könne, oder ähnlichen 'Unbeschreiblichkeitstōpoi' entwickelt sich langsam der Vergleich mit etwas dem Leser Bekanntem. An Stelle des anfangs gepriesenen Wertes des Materials tritt langsam die Achtung vor der künstlerischen Ausarbeitung oder bei Edelsteinintarsien oder Malerei eine dem "visuell veranlagte(n) mittelalterlich(n) Gemüt"³⁾ entsprechende Aufmerksamkeit für die Wirkung von Farben und Glanz⁴⁾. Dabei

1) Söhring, s.o. S.494; Söhring weist (S.498) z.B. auf die kunstvollen Stickereien und Webereien der Damen der höfischen Gesellschaft.

2) vgl. ebenda S.501 ff.; unter anderem das Beispiel aus dem 'Perceval' (31617), wo Gauwein von einer Jungfrau erzählt, die er für eine Statue gehalten habe, wenn sie sich nicht bewegt hätte (S.502 f.).

3) Frey-Sallmann, s.o. S.39

4) Im Trojaroman (23025) wird so vom Widerschein farbiger Mauern im Sonnenglanz berichtet. Der Eneasroman (505 ff.) schildert ausgiebig den Edelsteinschmuck und seine Leuchtkraft an Didos Palast. Vgl. Söhring, s.o. S.503 Anm.3 und S.512

finden sich Motive beschriebener Wand- und Deckengemälde, sowie Verzierungen von Gewändern, Zelten oder Gebrauchsgegenständen in erhaltenen Exemplaren wieder¹⁾. Die Forderung der Naturnachahmung nimmt ihren Anfang²⁾.

Die dagegen überaus künstlich wirkenden, mechanisch betriebenen Kunstwerke sind aber wahrscheinlich dennoch kein Widerspruch zur Tendenz der Naturwahrheit. Die Romane, in denen diese singenden Vögel, trompetenblasenden Figuren, sich von selbst öffnenden Türen und andere Musik- und mechanische Spielwerke vorkommen, handeln zwar zumeist im Orient, was man jedoch als romaneske Zuschreibung werten muß. Auch im Abendland wurden solche Automaten von Künstlern des Spätmittelalters gefertigt. Realität also, die jedoch entweder aus dem Unverständnis für die technischen Vorgänge oder aus der staunenden Bewunderung des Dichters heraus als von Hand großer Zauberer und Feen geschaffen erklärt und deren Kostbarkeit manchmal übertrieben wurde³⁾. Diesen "merveilles" ist sicher ein Teil der erstaunlichen Beliebtheit der antikisierenden Romane zuzuschreiben: die damalige Gesellschaft war von diesen Dingen begeistert, gerade weil sie sie noch nicht besaß⁴⁾.

1) vgl. Söhring, S. 598-633; so z.B. Prunkgefäße mit Relief- oder Emailverzierungen, wie sie in 'Floire et Blanceflor' (A 437 ff.) geschildert werden und wie sie laut Chronistenberichten in ähnlicher Ausführung im Besitz Ludwigs VIII. waren (vgl. Söhring S. 556); oder auch Elfenbeinschnitzereien an Sätteln oder Siegel mit Porträts, wie sie sich erhalten haben (vgl. Söhring S. 611).

2) vgl. Frey-Sallmann, a.o. S. 39

3) vgl. Söhring s.o. S. 581

4) vgl. ebenda S. 497

Wurden anfangs besonders kostbare Kunstwerke noch auf einen übernatürlichen Urheber zurückgeführt - was ja doch auch schon auf die Achtung des Werkes an sich schließen läßt -, so macht sich auch hier langsam ein Drängen nach größerer Wahrscheinlichkeit bemerkbar. Aus diesem Bestreben heraus wird - zwar noch mit konventionellen Formeln - nun meist ein Urheber genannt, oft ein Name, der aus der Antike übernommen wurde¹⁾. Eine wirkliche künstlerische Individualität tritt dann bei Chrestien in Erscheinung, der Maler, Bildhauer und Architekt Jehan im "Cligès", dessen Können sehr gelobt wird. Leider lassen sich keine Angaben finden, die eine Identifizierung mit einem zeitgenössischen Künstler zulassen, man muß jedoch mit Söhring²⁾ annehmen, daß Chrestien einen solchen im Auge hatte.

2. Verbindung von Kunstwerk und Dichtung

Für eine literarhistorische Untersuchung dieser Beschreibungen ist es wichtig zu beachten, wie diese Schilderungen mit der Handlung selbst verbunden sind, an welcher Stelle sie in der Dichtung auftauchen.

Für die Unterbrechung seiner Erzählung durch solche Beschreibungen scheint es für den mittelalterlichen Dichter mehrere Gründe zu geben: einmal will er seine Leser über 'ungeahnte', ihm vielleicht aus eigener Anschauung oder aus fremden Berichten vertraute Dinge informieren; sodann scheint er den Fortlauf seiner Geschichte für einen Augenblick aufschieben zu wollen, um ihre Spannung zu erhöhen; andererseits gibt der Dichter vor, die

1) vgl. Söhring S.499

2) vgl. ebenda S.499

Aufmerksamkeit seines Lesers nicht über Gebühr strapazieren zu wollen, um ihn damit für die Beschreibung erst recht geneigt zu machen¹⁾.

Eine Besonderheit ist die Bedeutung eines Ortes als "magische Begrenzung", ein wohl pädagogisches 'Tabu', wie es sich später in den italienischen Ritterepen wiederfinden wird; so wird z.B. die Gralsburg von einem Schutz umgeben, der die Burg "nur dem nach ritterlichen Tugenden Strebenden zugänglich" macht²⁾. In ähnlichem Sinne steht die Beschreibung äußerlicher Gegebenheiten oft für einen seelisch-geistigen Bereich, abgegrenzt gegen die sonstige Welt des Menschen, wie z.B. Burg und darum-
liegender Garten des Rosenromans.

3. Herkunft der Schilderung

Vieles dieser mittelalterlichen Paläste und Burgen ist den antiken Vorlagen entnommen; meist werden die einzelnen Elemente dann mittelalterlich umgeformt; es läßt sich jedoch in der folgenden Entwicklung kein Stilübergang einzelner Bauelemente von der Romantik zur Gotik bemerken³⁾.

Für das Fortleben der Palastbeschreibung ist dabei besonders die von Alberich von Besançon um 1100 aus Valerius entnommene Stelle über einen indischen Königspalast wirksam geworden⁴⁾. Fiktive Zauber- und wunderartige Elemente gesellen sich aus der bretonischen Sagenwelt hinzu; selten nur folgt der Dichter seiner eigenen Phantasie, er stützt

1) Söhring S.496

2) H.Junecke, Montmorency, Der Landsitz Charles Le Bruns. Geschichte, Gestalt und die 'île enchantée', Berlin 1960, S.79

3) vgl. Söhring, s.o. S.506

4) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.39

sich lieber auf ältere Vorlagen, mündliche Berichte oder selbst Geschautes¹⁾.

4. Burg - Donjon - Pallas

Um aber das hier gestellte Thema des Palastmotives im ~~späten~~ Mittelalter, in Renaissance und Barock nicht aus den Augen zu verlieren, sollen einmal die Vorformen des 'palais enchanté' in diesen frühen Zeiten näher betrachtet werden. Die frühe mittelalterliche Literatur kennt hier hauptsächlich dreierlei Typen der Architektur: den Donjon oder Wehrturm, den Pallas und die Burzanlage. Beschreibungen christlicher Kirchen lassen sich fast gar nicht finden, vielleicht - wie Söhring annimmt - weil diese in ihrem überwältigenden Schmuck tatsächlich und zugleich in der Vorstellung des Lesers vorhanden waren²⁾, vielleicht auch, weil literarische Vorlagen der Antike notwendigerweise fehlten und das Selbstvertrauen des Künstlers sich noch nicht an die Gestaltung eines völlig neuen Motivs heranwagte. So gab es weiterhin Schilderungen von Tempeln und Grabmälern, seltener selbständige Werke der Plastik³⁾, wie ja auch erst die Gotik die Statue aus der Wand löst. Inspiriert vielleicht am überlieferten sagenhaften Leuchtturm von Alexandria, sicherlich an den realen Burgtürmen, Bergfrieden oder eventuellen Leuchttürmen⁴⁾ entwickelt sich das Bild

1) vgl. Söhring, s.o. S.504 f.; Söhring verweist (S.602 f.) auf ein verwunderliches Beispiel aus dem Roman von Escanor (V 15590 ff.) des Girart von Amiens, wo in der Beschreibung eines Bilderzyklus der Trojasage Dido dem Beschauer mit den Augen folgt; ein künstlerisches Stilmittel, das im 13. Jahrhundert jedoch kaum schon bekannt sein durfte.

2) vgl. ebenda S.522 ff.

3) vgl. ebenda S.524 - 569

4) vgl. ebenda S.507 f.

eines hohen wehrhaften Turmes, mit Innentreppe und prachtvoll gestalteten, wenn auch wenig bequemen Zimmern. Die Hauptrolle neben diesen Donjons spielt der Pallas, das große "Wohn- und Prunkgebäude des Rittersitzes"¹⁾. An ihm konnte sich die wachsende Vorliebe für vielfältige Ornamentik und Dekoration, wie sie der Orient vorgezeichnet hatte und wie sie das Mittelalter selbst kaum kannte, auslassen. Auf diesen morgenländischen Einfluß weist eine Stelle des Eneasromans, wo Wände aus Edelsteinen enorme Leuchtkraft besitzen, während sich das Belegen mit Halbedelsteinplatten in Europa erst unter Karl IV. nachweisen läßt²⁾. Auch die Karlsreise orientiert sich am östlichen Beispiel, nämlich dem runden, gewölbten Hauptsaal des Palasts von König Hugo von Konstantinopel³⁾.

Die ausführliche Beschreibung ganzer Burganlagen scheint im Mittelalter nicht häufig gewesen zu sein, eine Ausnahme bildet hierbei die des Rosenromans. Die Begründung dieser Seltenheit könnte genau wie oben in dem häufigen Vorkommen in der damaligen Wirklichkeit liegen, die eine genauere Beschreibung für den Leser überflüssig machte.

Selten kann man sich aus den Gesamtschilderungen mehr als einzelne Räume vorstellen, nie eigentlich die innere Aufteilung oder Lage der Zimmer zueinander⁴⁾. Noch im hier als erstes behandelten Beispiel sieht man, daß die Betonung hauptsächlich auf Größe, Weiträumigkeit, Schmuck und Bestimmung des Raumes liegt.

1) Söhring S.511

2) vgl. ebenda S.512

3) vgl. ebenda S.513

4) vgl. ebenda S.519

B. Hauptteil:

Entwicklung der Palastbeschreibung vom späten Mittelalter bis zur Klassik

I. Die behandelten Bauten

Von einer chronologischen Aufführung der Bauwerke wurde abgesehen, um den Entwicklungsfortgang solcher Beschreibungen innerhalb der jeweiligen romanischen Literatursprache als Einheit fortbestehen zu lassen.

1. Palast der Madonna Intelligenza

Im wesentlichen mittelalterlich-orientalisch ist nun der erste der hier behandelten Bauten, der Palast der Madonna Intelligenza aus der italienischen anonymen Erzählung "Intelligenza"¹⁾. Sie dürfte um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert entstanden sein²⁾, wurde zeitweilig dem florentiner Historiker Dino Compagni zugeschrieben³⁾ und gehört nach W. Pabst⁴⁾ auf Grund der Allegorik in den Geschmacksbereich eines Brunetto Latini oder Francesco Barberino, der gedankliche Inhalt weist allerdings auf Guido Guinizelli und den 'dolce stil nuovo'.

1) L'Intelligenza, a cura di Vittorio Mistruzzi, Bologna 1928, mit einer Einleitung von diesem.

2) so W. Pabst, L'Intelligenza, eine Rahmenerzählung, in: Romanistisches Jahrbuch, Bd. I, Hamburg 1947-1948, S. 276-304, auf S. 277. Frey-Sallmann, s.o. S. 85, gibt circa 1320 als Entstehungsdatum an; wegen der stilistisch freien Wendungen sei eine spätere Datierung nicht ausgeschlossen.

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S. 85

4) vgl. Pabst, Intelligenza, s.o. S. 277

Während jedoch die meisten Bauten des Mittelalters ausschließlich vom Schmuck und von der Kostbarkeit des Baumaterials her ihr Gesicht erhalten, finden wir hier in erster Linie großes Interesse für die Einteilung der Räume und deren jeweilige Zweckgebundenheit. Die Betrachtung des Beispiels soll sich auf diesen Teil der Erzählung beschränken, d.h. also auf die Stenzen 59 - 70, da die im folgenden weitausschweifenden Schilderungen der wand-schmückenden Fresken (St.70 - 288) nur ein Vorwand sind für stofffremde Ausführungen über die Taten Caesars, das Wirken Amors, die Erlebnisse Alexanders, den Kampf um Troja und die mittelalterliche Heldenwelt der Tafelrunde Arthurs. Der ab und zu eingeflochtene Vermerk, diese Geschichten seien gemalt oder gemeißelt, ist nur als Entschuldigung für die unglaubliche, in der Komposition durchaus unklare Fiktion zu werten¹⁾. Die "Intelligenza" ist eine Schilderung der "als des Dichters Geliebte personifizierte Vernunft"²⁾. Nach der Beschreibung ihrer edelsteinverzierten Krone folgt die ihres Palastes. Eine "ricca e nobile fortezza" von großer Schönheit (St.60, 1-3) erhebt sich von Fluten umringt (St.60, 9); aus poliertem Marmor sind die Wände, die Türen aus Ebenholz blicken nach Osten (St.61, 3-6).

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.207; über die Entwicklung des freskengeschmückten Palastes vgl. ebenda S.86 f. Die Verfasserin richtet sich nach Untersuchungen J.von Schlossers, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte d.Kais. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist.Klasse, Bd.123, II.Abhdlg. Wien 1891, S.41 ff.; vgl. auch A.Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, Bd.I, Mittelalter, Straßburg 1885, S.207

2) Frey-Sallmann, s.o. S.86

Der Leser wird wie ein Betrachter von Raum zu Raum geführt, vom "proaulo", welcher nach mittelalterlicher Vorstellung dem großen Saal vorangestellt ist (St.61, 7-9), kommt er in diesen, irrtümlich unter der antiken Bezeichnung 'salutatorium' verstandenen, cypernholzgetäfelten Saal mit Kamin, in dem sich noch das "parlatorio" und das "concestorio", hier eine Art geheimer Beratungssaal mit durchbrochenen, verglasten Fensteröffnungen und Porphy- und Alabastersäulen, befinden (St.62, 1-9). Dorthin kehrt der Erzählende später zurück, um die Wandgemälde zu loben. Der vierte Raum - in der Zählung, da die Türen nach dem Willen des Verfassers als eigener Raum zu gelten haben - stellt eine Art Speisezimmer dar (St.63, 5), im fünften brennt im Winter ein wohlriechendes Feuer (St.63, 7-9); es folgt das "Sommerzimmer", die Fenster dem Meereswind geöffnet, anscheinend aber auch als Schatzkammer zu verwenden (St.64, 1-9). Der siebente Raum enthält sowohl Sakristei (auch hier befinden sich Schätze aller Art) (St.65, 1-4) wie eine Kapelle mit Reliquien und Kristallampen (St.65, 5-8), wie auch das "dormitorio" (St.65, 9) und das "triclinio", hier als "cenacol" ausgedeutet (St.66, 1-67, 9)¹⁾. Dort befinden sich wertvolle Tische aus Amethyst und Dionysium, einem Stein, welcher den Gast vor Trunkenheit schützen soll, die weißesten Tischtücher und kostbare Geräte. Im achten Zimmer befinden sich heiße Bäder (St.68, 1-9), im neunten das "gymnasium", wo die Weisheit gelehrt wird (St.69, 1-4). Hinter dem "celindrium" verbirgt sich eine 'cantina', da die antike Wortbedeutung von colymbum nicht bekannt war (St.69, 5-9). Im

1) vgl. Mistruzzi, s.o. Anm. zu 66,1 S.37. Begründung dieser Ausdeutung vgl. S. 17

"Ipodromo" sammelt sich alles Wasser in einer Zisterne (St.70, 1-2), der zwölfte Raum ist die Küche (St.70, 3-5).

Während Gaspar¹⁾ noch annimmt, diese Beschreibung sei nach Art mittelalterlicher Beispiele mit Plan und Benennung der Räume aufgebaut, sind die Forschungen von Sordini und Mistruzzi²⁾ zu einem völlig anderen Ergebnis hinsichtlich des Ursprungs dieser Beschreibung gelangt. Der Palast, der nur auf den ersten Blick wie ein Kastell wirke, sei eine jener auf orientalischen Quellen beruhenden bis ins 3. Jahrhundert zurückreichenden Schilderungen³⁾. Das Original fand Mistruzzi im syrischen Roman gnostischen Ursprungs des Bardesane oder eines Schülers⁴⁾. Der von der Kirche nicht anerkannte Roman bezieht sich auf die Legende des Thomas Didymus, des angeblichen Bekehrers von Indien, in der Thomas vor dem König Gundafaro das phantastische Bild eines erdachten Palastes entstehen läßt. Dem Autor der "Intelligenza" sei vermutlich eine Fassung der Legende in der mönchischen Chronik des englischen frate Orderica Vitale zugänglich gewesen, was Mistruzzi mit folgendem zu beweisen versucht⁵⁾: da die Aufzählung der Räume in dieser Fassung nur ganz knapp in der Form einer Benennung geschieht, ohne weitere Erklärung ihrer Zweckbestimmung, mußte der Intelligenza-Autor diesen termini technici erst eine ausschmückende Erklärung beifügen, um den Eindruck eines wahrhaft märchenhaften Palastes zu erwecken. Da ihm manche

1) vgl. Gaspar, s.o. S.206 f.

2) vgl. Pabst, Intelligenza, s.o. S.278 und vgl. Einleitung Mistruzzi, s.o. S.CX f.

3) Darauf weist auch die Zeile "Fu lavorat'a la guis' indiana..." (St.60,4) und der Ort des Palastes "... in parte d'orienta..." (St.59, S.33)

4) vgl. Einleitung Mistruzzi, s.o. S.CXI

5) vgl. ebenda S.CXVIII

dieser Bezeichnungen unbekannt waren, beließ er es in einem solchen Falle entweder bei der bloßen Nennung oder riskierte eine Interpretation, die dann aber verfehlt war, so z.B. die Nutzung des 'colymbum' als Weinkeller oder in der fehlenden Kenntnis von 'gymnasium' als Platz des Spiels und Sports. Jetzt sei eine merkwürdige Mischung von Klassischem und Mittelalterlichem entstanden, die nur durch die Allegorese zu rechtfertigen sei. Denn wie der Autor später selbst erklärt, bedeutet dieser Palast Wohnung, d.h. Seele und Körper, welche Gott dem Verstande gab¹⁾. Jeder Raum des Schlosses hat darum symbolische Bedeutung, so die Mauern als Knochengerüst, Saal, Sakristei und Gymnasium als Herz, Winter- und Sommergemach als Leber und Milz, usw. Die später geschilderten Reliefs und Fresken stellen die schönen Erinnerungen dar²⁾. Merkwürdige Zusammenstellungen, wie die von Kapelle und Schlafgemach, sind eine Folge der allegorischen Auslegung: der Dichter mußte einen christlichen Betraum einführen, wollte er das spät-antike Schema der Zwölf-Räumigkeit nicht verlassen. Die "Intelligenza" ist daher mit Recht als eine Vermittlerin für das Schloßmotiv zwischen byzantinischem Roman und abendländischer Literatur des 14. Jahrhunderts zu nennen³⁾.

1) vgl. Einleitung Mistruzzi S.CXVIII und vgl. Pabst, Intelligenza, s.o. S.280

2) vgl. Pabst, Intelligenza, s.o. S.280

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.86

2. Vision eines Liebenden

Bei Giovanni Boccaccio lassen sich in mehreren Werken Baubeschreibungen finden¹⁾. Die "Amorosa Visione" von 1342 soll hier als Beispiel dienen, da in ihr die ausführlichsten Schilderungen sowohl eines Palastes als auch eines allegorischen Brunnens enthalten sind²⁾. Der Dichter schildert seine durch die Schönheit der nun fernweilenden geliebten Flammetta angeregte Vision; er findet sich im Traum in die Wüste versetzt, trifft dort eine königsgleiche Dame, die ihn zu höchster Glückseligkeit führen will. Mit ihr gelangt er an den Fuß eines "nobile castello" (C.I, 59-63). Die Beschreibung hält sich im ganzen an die mittelalterliche Tradition konventioneller irrealer Bauten³⁾. Auffällig ist hier nur das Hinzufügen des Epitets "altissimo", das Erinnerungen an biblische und danteske Bilder wachruft⁴⁾. Im Gang der Erzählung wird diese Höhe an keiner Stelle berücksichtigt und scheint ganz überflüssig.

Die Führerin weist dem Dichter eine kleine Tür, d.h. den symbolischen Weg durch eine 'enge Pforte', wie sie im Evangelium des Lukas gezeichnet wird⁵⁾.

-
- 1) Giovanni Boccaccio, Decamerone, Scrittori italiani, a cura di Natalino Sapegno, Firenze 1937; die Einleitung zur 'terza giornata' des Decamerone (S.185) beschreibt kurz ein Schloß in einem Garten. Dort findet sich auch eine Parallele zu der Brunnenbeschreibung der "Amorosa visione", vgl. Frey-Sallmann, s.o.S.67, im 2.Teil des 'Filocolo', lib.IV, die Schilderung eines Frühlingsgartens mitten im Winter; vgl.Frey-Sallmann, s.o.S.66 und Anm.3, S.154
 - 2) Giovanni Boccaccio, Amorosa Visione, Ed.Sansoni, Firenze 1944, per cura di Vittore Branca, zit. Branca-Ausg.
 - 3) vgl.Branca-Ausg. s.o.S.388, Kommentar
 - 4) vgl. ebenda, S.388
 - 5) vgl. ebenda, S.392; gemeint Lukas 13, 24

Der Träumende weigert sich jedoch einzutreten, vor allem, da er ein weitgeöffnetes großes Tor erblickt, aus welchem fröhlicher Festlärm schallt (C.II, 44-45). Über beiden Türen befinden sich Inschriften, die über den hinter ihnen beginnenden Weg Auskunft geben. Die goldene Schrift der breiten Tür weist auf Reichtum, Würde, Liebe und Ruhm des irdischen Lebens (C.III, 14-21). Der Dichter tritt durch sie in ein Gebäude ein, und zwar in einen wohl unmittelbar an die Schwelle anstoßenden, blau-golden mit Fresken ausgemalten viereckigen Saal (C.IV, 9-22). Die recht schwerfällige Aufzählung der gezeichneten mythologischen und allegorischen, antiken und zeitgenössischen Gestalten ist eigentlich alles, was an Beschreibung der Räumlichkeiten vorhanden ist.

Weitaus interessanter wird es, als Boccaccio im 38. und 39. Gesang eine im Garten stehende "fontana bella e grande" beschreibt¹⁾. In dieser Gartenbeschreibung hat man versucht, einen Einfluß des 'parco reale' des napoletanischen Herrschersitzes Castel Nuovo zu finden, jedoch ist dieser bis heute noch nicht nachgewiesen²⁾.

Boccaccio insistiert hier erstmals auf einer genauen Schilderung; sie wirkt trotzdem unpräzise, da es sich um ein äußerst kompliziertes und in der Rekonstruktion kaum mögliches Kunstwerk handelt³⁾. Erschwert wird ein sinnliches Nachvollziehen auch durch oftmals widersprüchliche Angaben⁴⁾. Auf einer roten,

1) C. XXXVIII, 26

2) vgl. Branca, s.o. S.599

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.75

4) So sind die die Brunnen-schale tragenden Figuren zuerst aus weißem Marmor (C.XXXIX, 29), später aus allegorischen Gründen aber farbig (C.XXXIX, 32)

viereckigen Marmorbasis kauern¹⁾ an den vier Ecken Frauengestalten verschiedenen Charakters, welche eine rote Marmorschale stützen. In der Mitte der Schale erhebt sich ein diamantenes Säulchen, auf dessen goldenem Kapitell sich drei nackte Frauenstatuetten erheben", "le spalle rivolte erano l'una all'altra di costoro" (C. XXXVIII, 80-81). Aus diesen Figuren fließt Wasser in die Schale, welches dann durch je einen korrespondierenden Tierkopf nach drei verschiedenen Himmelsrichtungen fortläuft.

Die mystisch-scholastischen Gedanken, die nun in diese Allegorie verwoben sind, wurden von Crescini für die Filocolo-Erzählung analysiert; sie lassen sich auf die "Amorosa Visione" übertragen²⁾. Die vier tragenden Frauen sind deutlich als Symbole der Rhetorik, Prudenza, Fortezza und Speranza gekennzeichnet³⁾. Wichtiger aber ist die Auslegung der drei oberen Gestalten: das Drei-Grazie-Motiv hat hier eine Umdeutung erfahren: dargestellt sind drei verschiedene Verkörperungen der Liebe, amore onesto, amore per diletto, amore per utilità⁴⁾. Als Liebessymbol ist der Brunnen auch durch die wiederholt erwähnte Farbe Rot gekennzeichnet. Doch die Allegorisierung geht noch weiter: die weiße Grazie, Verkörperung der edlen Liebe, korrespondiert mit dem Löwenkopf, der ihm entspringende Bach fließt nach Osten in ein Gebiet ewigen Frühlings; die rote Gestalt stellt die sinnliche Liebe

1) Ihre Haltung variiert: (C. XXXVIII, 30) "in diverso atto ed in istato"; (C. XXXVIII, 41) "una figura sedea"; (C. XXXVIII, 53) "una donna vi stava".

2) vgl. Branca, s.o. S. 600 f.

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S. 14

4) vgl. Branca, s.o. S. 601

dar, ihr Wasser fließt durch einen Stierkopf nach Süden, wo große Fruchtbarkeit, jedoch mit Zeitenwechsel, herrscht; die in der Mimik lachende, doch aus den Augen weinende schwarze Gestalt der käuflichen Liebe schüttet schadenbringendes Wasser durch einen Wolfskopf in eine unbestimmte Ferne, wo es in baumloser Ebene versickert¹⁾. Die für eine literarische Erfindung sprechende Unmöglichkeit²⁾, Drei- und Vierzahl tektonisch gut zu binden, wird gedanklich überwunden, da die vier unteren Gestalten Tugenden verkörpern, die das Leben der drei oberen, nämlich der Liebe, ermöglichen³⁾.

Besonderen Wert hat dieser noch tief in mittelalterliche Symbolik verstrickte Brunnen durch die Eleganz der Linien und die vollplastische Gestaltung der Figuren, welche durch Boccaccios Worte vor den Augen des Lesers entstehen⁴⁾.

Der Dichter folgt nun in seiner Erzählung dem Strom der sinnlichen Liebe durch einen blühenden Garten und findet die geliebte Fiammetta als ein Symbol des ihn erwartenden Liebesglücks.

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.74

2) vgl. ebenda S.74

3) vgl. Branca, s.o. S.602

4) vgl. ebenda, S.602

3. Das mazedonische Kastell

Fazio degli Uberti führt uns in seinem ungefähr 1346 begonnenen Terzínengedicht¹⁾ auf eine phantastische Reise durch die drei damals bekannten Erdteile; er wird begleitet von dem antiken Geographen Solinus. Im 3. Buch, Kap. 23, gelangen sie in eine mazedonische Stadt in der Wüste. Dort steht ein verlassener, quadratischer Palast mit starken Mauern (III, Kap. 23, 107-108 und IV, Kap. 1, 1-2). Als "vecchio e antico" (IV, Kap. 1, 3) verachtet, stellt dieses verlassene Kastell das erste "Stück Ruinenromantik" der Literatur dar²⁾. Obwohl es ohne Tür ist, gelangen die beiden Reisenden in sein Inneres, wo sie rings um einen Hof eine Loggia entdecken, die zum Denkmal bestimmt war ("fatta per memoria" IV, Kap. 1, 5). Diese gewölbte Halle ist in quadratische Flächen aufgeteilt, und eine jede von diesen ist mit Marmorreliefs geschmückt. Diese "intagli" übertreffen in ihrer Schönheit die dem Dichter bekannten Kunstwerke Italiens, wie die Triumphbögen Roms und das Portal von San Lorenzo in Genua (IV, Kap. 3, 35, 37-39).

Erzählt werden mit diesen Reliefs Geschichten von Göttern, die Heldentaten des Herkules und Alexander, und an der vierten Wand von dem Elend, das durch die Laster in der Welt entsteht. Obwohl Fazio degli Uberti mit seiner Schilderung noch eine 'altertümliche' Einstellung verrät, vor allem, wenn er von der Farbigkeit der Reliefs, die entweder durch Bemalung oder durch eingesetzte

1) Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di Giuseppe Corsi, Bd. I, Scrittori d'Italia, Bari 1952

2) Frey-Sallmann, s.o. S. 91

Edelsteine entsteht, spricht, ist bei ihm auffallend, daß die Reliefs doch ein plastisches Bild vor die Augen des Lesers zaubern. Auch die Konstruktion der Loggia bewirkt durch Knappheit und Sachlichkeit der Beschreibung eine klare Vorstellung. Bei Fazio finden sich auch keinerlei Hinweise auf überflüssige Details oder nicht darzustellende Wunderdinge mehr¹⁾. Erstaunlich auch das unkonventionelle Motiv der vierten Wandbemeißelung. Ein Erbauer von Kastell und Loggia wird nicht mehr genannt.

4. Sforzinda und das Haus der Tugenden und der Laster

Eine völlig neue Form der Beschreibung begegnet uns in dem Architekturtraktat des Antonio Averlino, genannt Filarete²⁾. Ziel dieses 1464 vollendeten Buches ist es, den Fürsten Francesco Sforza für neue Bauten (durch seinen Hofarchitekten Filarete) zu interessieren und ihn aus seiner gotischen Gesinnung zu einer neuen, modernen frührenaissancistischen Auffassung zu führen³⁾.

Damit nun aber der Traktat gelesen wird, kleidet Filarete ihn in die Form eines Romans; es entsteht ein romanhaftes Netz, welches die mehr architekturtheoretischen Beschreibungen zusammenhalten muß. Das von Alberti geprägte Schema des Architekturtraktats bleibt dabei Grundlage⁴⁾, es wird jedoch

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.93

2) Filarete, Tractat über die Baukunst, Hrsg.W.v. Öttingen, Wien 1896

3) vgl. J. Ponten, Architektur, die nicht gebaut wurde, Stuttgart 1925, S.32 f.

4) siehe hierzu: H. Bauer, Kunst und Utopie, Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance, Berlin 1965, Kap.: "L.B. Alberti: Der Architekt als Demiurg", S.20-62

nicht allgemein, sondern an einem einzigen Bauprojekt, der Stadt Sforzinda, durchgeführt. Einen ersten Schritt zur Fiktion erreicht Filarete, indem seine Planung durch die Zustimmung des Fürsten unterstützt, d.h. aufgewertet wird¹⁾. Aus Albertis Betrachtungen über die bestmögliche Lage eines Bauplatzes wird dann bei Filarete ein Ausflug in das Tal "Inda", wo er den schönsten Platz auf Erden findet²⁾. Sodann entwirft er ein symmetrisches Modell der dort zu bauenden Anlage, welches dann auch ausgeführt werden darf³⁾. Der Grundriß ist ein achtstrahliger Stern, an dessen Spitze sich 8 Türme, in dessen Ecken sich 8 Tore befinden. 16 Straßen laufen durch das Sterngebilde und treffen sich im Mittelpunkt, einem Prunkplatz, auf dem sich Fürstenhof, Dom und Börse befinden. Mittels eines Wasserspeichers kann dieser Platz unter Wasser gesetzt und so eine Reinigung der nach allen Seiten abfallenden Straßen durchgeführt werden. Außer den bisher erwähnten Gebäuden werden beschrieben: der Bischofsbau, ein Edelmannspalast, ein Kaufmannshaus, das Architektenhaus in Form einer Ruhmeshalle antiker und zeitgenössischer Künstler, die mit ihrem jeweiligen Meisterstück an den Wänden abgebildet sind. Weiterhin ein Rathaus, das Gefängnis, ein großes Spital (Filarete hatte ein solches in Mailand für Sforza errichtet), Theater, Privathäuser und Proletarierwohnungen, Erziehungsanstalten, Brücken und sogar eine Hafenstadt; diese wird erst errichtet, als man durch Zufall bei den Aushebungsarbeiten ein

1) vgl. H. Bauer, Kunst und Utopie, s.o. S.71 f.

2) vgl. ebenda, S.72

3) vgl. ebenda S.74

goldenes Buch findet, das die in der Antike hier bestehende Hafenstadt Zogalia beschreibt. Nach diesem Vorbild werden dann Hafen, Palast und Kirche gebaut. Filarete errichtet solche Architektur vor des Lesers Augen, ohne sich lange in unnötige Details zu ergehen; das Material dazu ist einfach, er verwendet soliden Stein und Ziegel, nur die Ornamente sind aus Gold, Bronze oder Marmor¹⁾. Das Hafenkastell besteht aus einem nutzlosen Bau von 16 Stockwerken mit einer krönenden Statue des Fürsten zu Pferde.

"Krönung der Phantasie"²⁾ ist das Haus der Tugend und des Lasters, vergleichbar mit dem antiken Unterbau der Engelsburg, Filarete selbst erinnert an das Pantheon³⁾. Im Innenhof eines quadratischen Untergeschosses erhebt sich ein zehnstöckiger Bau, der aus einem Zylinder und einem ihn umgebenden konzentrischen Ringbau besteht, durch Brücken miteinander verbunden. Die ersten drei Stockwerke sind dem Laster zubestimmt, dort befinden sich Freudenhäuser, Kneipen und Spielsäle, Wohnungen der Dirnen und im dritten Stock die der Polizei. Die sieben darüberliegenden Etagen sind den sieben Wissenschaften gewidmet, die verbindenden Brücken nach den Tugenden benannt. Im inneren Zylinder sind Prunkräume ausgestaltet, im äußeren Ring die Studierzimmer der jeweiligen Wissenschaft.

1) vgl. Pozzi, Kommentar S.51

2) Ponten, s.o. S.36

3) Die Beschreibung stützt sich hauptsächlich auf J. Ponten s.o.

Über dem letzten Stockwerk, dem der Astronomie, tragen Statuen der neun Musen eine Kuppel, auf welcher sich dann die allegorische Gruppe von Tugend und Laster aufbaut; das Dach des äußeren Ringes wird von schönen nackten Genien getragen. Auf die oberste Plattform gelangt nur der in allen Wissenschaften erprobte Mensch: darin zeigt sich das pädagogische Programm, das die Bauten Filaretos versinnbildlichen. Außerdem ist der Eintritt auch dem heimgekehrten Kriegshelden und - bemerkenswerterweise - dem besichtigenden Fremden gestattet.

5. Der Palazzo Gioioso

Die Palast-, Garten- und Brunnenbeschreibungen sind häufig in Boiardos "Orlando innamorato", besonders in den ersten beiden Büchern, die 1482 vollendet waren¹⁾. Wenden wir uns dem ersten Bericht in Buch 1, VI, zu, welcher Orlando zu einem Palast führt (1, VI, 47). Von dem "palagio" wird weiter nichts berichtet, als daß er "di sí bel lavoro" sei, daß man ihn als ein Wunderwerk betrachte (1, VI, 47). Boiardo wendet sich sogleich einer Loggia zu, die sich "ampla e ricca" auf "colonne di ambra e basi d'oro" erhebt.

Der Boden dieser gegen den Garten offenen Halle besteht aus weißem und grünem Marmor, ihr Himmel ist blau-golden ausgemalt. Orlando betrachtet nun die Wandgemälde der Loggia - sie beinhalten die Begegnung des Odysseus und seiner

1) Boiardo, Orlando innamorato, Introduzione e note di Francesco Foffano, Torino 1226, und deutsche Übersetzung von J.D.Gries, Stuttgart 1835; vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.105

Gefährten mit der schönen Zauberin Kirke. Die Namen der Gestalten sind in Goldschrift über ihren Häuptern zu lesen. Ungenauen Angaben ist zu entnehmen, daß es sich um drei Episoden - je auf eine Wand verteilt - handelt, deren Glanz den ganzen davorliegenden Garten erhellt. Kirke "sí vivamente in viso colorita, che, chi la vede, par che oda parlare", die ihre Opfer in Tiere verwandelt hat, verliebt sich allerdings nach Boiardo selbst in einen Jüngling und verrät ihm den Zaubertrank¹⁾; schließlich verwandelt sie sich selbst in einen weißen Hirsch und wird als solcher gejagt. Das dritte Bild zeigt ihre Rückverwandlung, als der Geliebte sie verläßt (1, VI, 47-53). Der Garten vor der Loggia ist mit edlen Bäumen bepflanzt, grüne Zedern und schattige Palmen werden aufgeführt, unter ihnen breitet sich eine immerblühende Frühlingswiese aus, deren Blumen die Luft mit Wohlgerüchen erfüllen. Rings um die ganze Anlage zieht sich eine Marmormauer.

Mit Rinaldo kommen wir in Buch 1, VIII, 1 auf der Insel Angelicas an. Im Westen, am Ufer des Meeres, zeigt sich der Palazzo Gioioso, aus glattem, hellem Marmor erbaut, so daß sich darin der ganze Garten spiegelt. Durch eine weiß-rote Tür tritt Rinaldo über eine schwarz-grüne Marmorschwelle ins Innere, wo sich in wenig klarer Konstruktion rechts und links blaugoldne, reliefgeschmückte Loggien befinden. Frischgrünende Gärten sind versteckt angelegt - soweit man dem Text folgt, auch auf dem Dach -

1) Frey-Sallmann (ebenda S.107 f.) glaubt, diese eigenwillige Auslegung der Odyssee-Erzählung auf einen Einfluß des Hirsch-Motivs Polizians zurückführen zu können.

überall schmücken Edelsteine, Gold und bunte Malereien diese "lochi nobili e gioiosi" (1, VIII, 5). Ein Duft, der alle Lebewesen fröhlich macht, liegt über Palast, Garten, Brunnen und schattigem Gebüsch. Eine der Loggien wird genauer beschrieben, jedoch bringt diese Schilderung keine neuen Elemente gegenüber der ersten, schon erwähnten.

Eine dritte Loggia, beschrieben in Buch 2, XXV, 41-56, birgt dagegen wieder Interessantes: Fiorde-lisa und Bradimante wenden sich den Wandgemälden zu, da der Ausgang der Halle durch Zauber ver-sperrt wurde. Die in der Komposition klar auf vier Bilder verteilte Malerei stellt die Lebensgeschich-te von vier Fürsten aus dem Hause der Este dar.

Die auffallende Häufung von Loggien, die sich bei Boiardo gezeigt hat, wird wahrscheinlich auf eine persönliche Vorliebe des Dichters zurückzuführen sein, diese Bauform war aber auch in seiner Zeit sehr beliebt und verbreitet¹⁾.

Erwähnenswert ist weiter Garten und Palast der Dragontina (Buch 2, IV, 16-25). Eine Mauer aus Granitfels, tausend Ellen hoch, läuft um ein Gebiet von dreißig Meilen im Durchmesser. Das östliche Tor wird von einem Drachen bewacht, der vom - uns gewissermaßen führenden - Helden erschlagen wird. Wegweisend zum Palast ist die Inschrift über einem anthropomorphen Brunnen in Gestalt einer Nymphe. Am Fuß eines Hügels steht dann das Schloß, dessen Schmuck von Roland zuerst für eine Marmoreinlegearbeit gehalten wird, bei näherem Hintreten zu seinem großen Erstaunen sich jedoch

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.106

als buntfarbener Schmelz auf Goldblech erweist. Ein zehn Schritt hohes und fünf Schritt breites Portal ist reich mit Smaragden und Rubinen geschmückt. Der Garten bietet immerwährenden Mai, alles blüht und duftet. Auf dem mit Tannen und Fichten bewachsenen Hügel zeigen sich verschiedenartige Tiere.

Zauberwerk ist auch der Garten, in den Tisbina Prasildo schicken will, um ihn zu erproben: jenseits des Waldes der Barbarei liegt er von einer eisernen Mauer umringt; vier Pforten führen in ihn, jeder Eintretende muß durch die gegenüberliegende Öffnung wieder herausgehen; ihre symbolischen Bedeutungen sind Tod, Leben, Armut und Reichtum (Buch 1, XII, 26-38). In der Mitte des Gartens steht der "Baum des Schatzes", der von Medusa, nach welcher der Garten benannt ist, bewacht wird. Seine Zweige sind aus Gold, die Blüten aus Perlen, aus Smaragden die Früchte.

Auch mehrere Brunnen erwähnt Bolardo: der erste inmitten einer schattigen Waldung entstand sicher nicht durch Menschenhand (Buch 1, III, 32). Ein zweiter, vom Zauberer Merlin erbaut, erhellt durch den Glanz des weißen Alabasters und des Goldschmucks die ringsumliegenden Blumenwiesen (Buch 1, III, 33). Ein dritter besteht aus einem einfachen Naturquell und besitzt die Gabe, das Herz mit Liebe zu füllen (Buch 1, III, 38).

6. Der Palast der Königin Eleuteryllida und ihr Badehaus

Der allegorische Traumroman "Hypnerotomachia Poliphili" des gebürtigen Norditalieners Fra Francesco Colonna, welcher 1499 in Venedig bei Aldus Manutius erschien, wahrscheinlich aber schon in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts konzipiert wurde, gilt als das erste Beispiel "fachgerechter Architekturbeschreibung"¹⁾. Für den Kunsthistoriker liegt der besondere Wert dieses Werks in zweierlei Tatsachen: als einziges Werk über venezianische Kunst aus dem Quattrocento ist es Anknüpfungsmöglichkeit, die damalige Kunstauffassung Venedigs zu erfassen²⁾, zum anderen haben die dem Roman beigelegten Holzschnitte, um deren Schöpfer man sich gerade auf Grund der besonders guten Qualität der Illustrationen seit langem, jedoch ohne viel Erfolg bemüht, großen Einfluß ausgeübt. So fällt es heute leichter, auf reale Beispiele unter den Kunstwerken der folgenden Zeit hinzuweisen, die vielleicht von dem Roman inspiriert wurden³⁾, als bestimmte Quellen zu finden, auf die sich der Romanautor gestützt haben mag.

-
- 1) G.Goebel, Zwei Versuche zur Architekturbeschreibung in der Dichtung der Renaissance, in Romanische Forschungen, Bd.78, Frankfurt a.M. 1966, S.280-313, S.298;
Francesco Colonna, Hypnerotomachia, herausgegeben von M.T.Casella und G.Pozzi, mit Kommentar von Pozzi, 2 Bde, Padua 1959 und französische Ausgabe von J.Martin, Neuausgabe Paris 1926
 - 2) vgl.A.Blunt, Artistic Theory in Italy, 1450 - 1600, Oxford 1956², S.39
 - 3) vgl. ebenda S.41, etwa der Elefant mit dem Obelisk auf dem Platz vor S.Maria sopra Minerva von Bernini.

Colonna baut mit Phantasie, die von literarischen Beschreibungen des Altertums (hauptsächlich Plinius) und Illustrationen angeregt wurde, nicht aber von der Kenntnis antiker römischer Denkmäler¹⁾. Bauer nennt das Entstandene eine "humanistische Landschaft"²⁾. Der Mönch rekonstruiert, was in den zehn Büchern über die Architektur des Alberti noch Theorie und architektonisches Problem war, jedoch nicht aus archäologischem Interesse³⁾, sondern verbunden mit mittelalterlich-christlicher Symbolik, die christlichen Elemente werden dabei säkularisiert⁴⁾.

Neben der Antike sind es auch Züge der zeitgenössischen Kunst eines Mantegna, Parenzano, Carpaccio und Pietro Lombardo⁵⁾. Die lombardesken Motive finden sich jedoch mehr in Dekorationen und Ornamenten als in den Baukörpern selbst, die dem Prinzip nach die reine klassische Form der Antike verkörpern sollen - und auch immer ein Parallelbeispiel aus der Antike zur Seite gestellt haben⁶⁾-, im Grunde aber nur gotische Konstruktionen in

1) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.52 und 73

2) Bauer, s.o. S.91

3) A.Blunt, The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th century France, in: Journal of the Warburg Institute, vol.I, 1937-1938, Vaduz 1965, S.117-137, setzt (S.117) diese Auffassung der Antike gegen die Forschungen der Florentiner des frühen 15.Jahrhunderts. Wichtig für diese Verschiedenheit ist die von Ilg herausgestellte Isolierung des venezianischen Gelehrten zu Beginn der Renaissance. Vgl.A.Ilg, Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872, S.4-12.

4) vgl.Blunt, The Hypnerotomachia..., s.o. S.117

5) vgl. Pozzi, s.o. S.73

6) vgl. Ilg, s.o. S.53

antiken Formen darstellen¹⁾.

So zum Beispiel ein Pyramidenbau, dessen unterer Teil typische Züge einer Kirchenfassade mit Portal und Seitenschiffen durch die Pilasterstellung aufweist²⁾. Auch der Dianatempel, "sancta basilica" genannt, erweckt den Eindruck einer christlichen Krypta mit Wandgemälden. Neu sind hier die antikisch nackten Grabfiguren auf den Sarkophagen. Im allgemeinen jedoch ergeben sich die Bauten aus mathematischen Konstruktionen, die vermutlich den 1442 von Johannes Campanus übersetzten "Elementen" des Euklid entnommen sind³⁾.

Die durch ihre Fülle monoton wirkenden Schilderungen der Bauwerke sind eigentliches Ziel des Werkes, der Roman nur eine Möglichkeit, diese Bilder auf angenehme Weise zu verbinden und dem Leserpublikum nahe zu bringen⁴⁾.

Herausgegriffen aus der Fülle der Monumente seien nun ein Badehaus und ein Palast mit Park und Brunnen. Polyphil trifft im Traum auf einige Nymphen, die ihn zur Teilnahme am Bade überreden. Das achteckige Badehaus hat ganz klassische Formen: jede Seite wird von Pilastern flankiert, die sich auf einem ringsumlaufenden Piedestal erheben, die Pilasterkapitelle treten mit einem Drittel ihrer Breite aus der Wand hervor; darüber befinden sich "architrave, frize et cornice"⁵⁾. Der Fries zeigt kleine Amouretten,

1) vgl. Ilg, s.o. S.64

2) vgl. ebenda S.65

3) vgl. ebenda S.62

4) vgl. ebenda S.26

5) Colonna, Martinausgabe, s.o. S.45

die Girlanden halten. Auf dem Baukörper liegt eine Kuppel, deren acht Segmente von Blattgittern durchbrochen werden; die darauf aufgestockten Elemente sind dann wieder ganz mittelalterlich: auf der Laterne oder "pinacle" eine Spitze, darauf eine Kugel mit einem "pyvot", dessen Flügel sich nach dem Winde dreht, auf ihm wieder eine kleinere Kugel mit einem Putto. Das Engelchen stützt nur den rechten Fuß auf und balanciert so mit einer kupfernen Trompete am Mund. Durch die ständige Flügeldrehung erzeugt der durch den hohlen Engelskopf eindringende Wind Trompetenmusik. Ein schönes Portal mit griechischer Inschrift führt in das gleichermaßen achteckige Innere, ringsumzogen von Stufen aus Jaspis und Calcidon. Den schwarzpolierten Marmorwänden eingefügt stützen acht vielfarbige korinthische Säulen die Kuppel. Eine parfümierte Quelle bedeckt den mit einem Fischmosaik ausgelegten Boden bis zur dritten Stufe hinauf mit lauwarmem Wasser¹⁾. Kristallene Fenster und die aus goldenen Blattranken bestehenden Türen schenken warmes Licht. In die Wände sind weiße Marmornischen mit nackten Nymphenstatuen eingelassen. Eine lustige Besonderheit bildet der anthropomorphe Brunnen aus vergoldeten Kupferfiguren: ein Kind spendet kaltes Wasser, von zwei Nymphen emporgehalten; die Höhe der Statuen ist durch eine davorgelagerte bewegliche Stufe einstellbar, so daß der betrachtende Polyphil den kalten Strahl zu spüren bekommt²⁾.

Der Palast der Königin Eleuteryllida³⁾ setzt sich aus klassischen Formen, wie wir sie bei Vitruv

1) vgl. Colonna, s.o. S.45 f.

2) vgl. ebenda S.47 ff.

3) Beschreibung vgl. Colonna, Pozzi-Ausgabe, s.o. S.84 ff.

sehen, zusammen. Bunte Intarsien und Pilasterordnungen schmücken die Wände. Zweihundert Säulen aus verschiedenstem wertvollem Gestein stützen das prachtvolle Gebäude. Die Reihenfolge der Aufzählung gleicht der Albertis¹⁾. Der Thronsaal ist mit stark lombardeskem Blattrankenschmuck dekoriert. Ausgemalte und edelsteinverzierte Höfe folgen aufeinander, glücklich verbunden durch einen langen Portikus.

Der ganze Palast ist umgeben von einem Labyrinth aus natürlichen Pflanzen, gestutzt zu Mauern und Figuren, wohlriechend und fruchtetragend, Früchte von verschiedenen Reifestufen. Cypressen, Orangen- und Zitronenbäumchen bilden die Elemente für den Bau von Portalen, Gewölben und Kolonnaden.

Polyphil betrachtet auf seiner Reise mehrere Brunnen wie den schon erwähnten im Badehaus, einen weiteren mit dem Relief einer schlafenden Nymphe²⁾ und dem beachtenswerten Drei-Grazien-Brunnen³⁾. In einem Porphyerbecken steht eine Basis, auf der vier Harpyen ruhen; diese tragen den aus Jaspis und Calcedon geschaffenen Fuß einer Amethystschale, auf deren Rand sechs goldene Drachen sitzen. In dieser oberen Schale erhebt sich ein umgestürzter Kelch, dessen Deckplatte die goldene Gruppe der Grazien trägt. Aus ihren Füllhörnern und Brüsten fließt Wasser in die offenen Köpfe der Drachen, von dort rinnt es in die Amethystschale und tritt durch die an dieser angebrachten Löwenköpfe wieder aus. Schwer läßt sich der Wasserweg zwischen

1) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.105

2) vgl. ebenda S.104

3) Beschreibung vgl. Colonna Pozzi-Ausgabe
s.o. S.81 ff.

der Sechszahl der Drachen und Löwen und der Vierzahl der Harpyen nachvollziehen, doch die Gruppe der Grazien ist so plastisch beschrieben, daß man ein reales Vorbild, wie es z.B. die berühmte Piccolomini-gruppe darstellt, als Modell vermuten könnte¹⁾.

7. Alcinas Insel

Eine "architettura vaga e areata"²⁾ zeigt das Schloß des Zauberers Atlante in dem um 1520 erschienenen "Orlando furioso" Lodovico Ariostos³⁾. Die leuchtenden Stahlmauern, die sich mitten im Pyrenäengebirge auf einem steilen, viereckig behauenen, glatten Felsen erheben, geben den gewünschten Eindruck einer unwirklichen mittelalterlichen Vision (Verse IV, 7 und 11-13). Der bedrohliche Zaubercharakter, der trotz weniger Angaben zum Baukörper entsteht, bildet den Wert dieser als "il paesaggio più solenne e più silenzioso del poema" bezeichneten Beschreibung⁴⁾.

Der zweite Palast des Atlante ähnelt schon mehr den prunkvollen, von Ariost auch sonst häufig beschriebenen Renaissance-Palästen. Ein kunstvoll gebautes Marmoraus ragt stolz und heiter gen Himmel (Verse XII,

1) vgl. Colonna Pozzi-Ausgabe S.81 ff.;
Martin-Ausgabe, s.o. S.53; Pozzi, Kommentar,
S.104

2) A.Momigliano, Saggio su l'Orlando Furioso,
Bari 1932², S.12

3) Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Edizione integrale. Introduzione testo argomenti indice copiosissimo a cura di Nicola Zingarelli,
Milano 1934; Deutsche Übersetzung und Einleitung von A.Kissner, Berlin 1922, Sämtliche poetischen Werke.

4) Momigliano, s.o. S.15

7-10 und 18). Doch auch hier entsteht kein architektonisch fest umrissenes Gebäude, man weiß nur von der Existenz einer goldenen Tür, eines zweiten Stockwerks, eines Hofes und eines Säulengangs. Das Gefühl des Verzauberten wird durch die unruhige Suche Rolands nach Angelica geweckt: der Held hastet durch Zimmer und Gemächer, vorbei an golddurchwirkten, seidenen Lagerstätten, über teppichbespannte Böden, und plötzlich verschwinden Mauern und Wände vor seinen Blicken.

Von gleichem zauberischen Ursprung ist die Insel der Alcina mit ihrer Stadt und dem Palast (Verse VI, 19-24, 59, 71-72 und VII, 8-9), von gleicher Armut an Linien und Aspekten die Bauwerke und Gartenbeschreibungen. Eine hohe Mauer umgibt die Stadt mit einem Tor auf diamantenen Säulen. Vom Palast Alcinas sagt Ariost nur, daß er der beste und lieblichste aller irdischen Paläste sei. Im Garten befindet sich eine Quelle unter Zitronenbäumen und Palmen. Jakob Burckhardt hat daher mit Recht behauptet, daß der VI. Gesang "aus lauter Vordergrund" bestehe¹⁾.

An Boiardo erinnert Merlins Zauberquelle, an deren Marmorumzäunung Reliefs aus König Arthurs Zeiten gemeißelt wurden (Buch 2, XXVI, 30-39).

Merlin ist außerdem auch Schöpfer der Ausmalung eines großen Saales, welche Geschehen aus dem Hause Este zum Gegenstand hat. Ariost nimmt diese Beschreibung zum Anlaß, der großen Künstler des Altertums und seiner Gegenwart zu gedenken; im Unterschied zu Merlin hätten sie jedoch - trotz aller hervorragenden Begabung - nur die Fähigkeit

1) Kissner, s.o. S.333, zit. Burckhardt, Kultur der Renaissance, II, S.24

besessen, Geschehenes und Gegenwärtiges, nicht aber Zukünftiges zu malen (Buch 3, XXXIII, 1-4).

Eine ganz besondere Kraft haben die kostbaren Mauern des Palastes der Logistilla, der sich auf Alcinas Insel befindet: das Material hat einen so eigenartigen Glanz, daß die Menschen darin ihre eigenen Seelen sehen können; es ist wie ein Spiegel, der Selbsterkenntnis lehrt. Weite Gärten, wie auf Erden kaum möglich, umgeben das Schloß. Einzigartig sind darin die Blumen und Bäume: sie verblühen nie, und doch ist es nicht das Walten höherer Mächte, sondern die Sorgfalt Logistillas, die den Frühling festzuhalten vermag (Buch 1, X, 58-63).

Genauer wird der Dichter in der Schilderung des Schlosses eines unbekannten Mantuaners (Buch 3, XLII, 73-95). Gleich hinter dem ehernen, figurengeschmückten Portal tritt man in ein Prunkgewölbe, das mit Mosaiken verziert ist. Es folgt ein viereckiger Hof, umgeben von hundert Ellen langen Hallengängen, von denen ein jeder durch einen Torbogen auf steinernen und erzenen Säulen zu erreichen ist. Doch schon scheint es, als ermüde Ariost angesichts der Vielzahl der Prunkräume, die über diesen Hallen liegen: ihr Juwelenschmuck orientalischer Art, die Statuen und Bronzen von berühmter Meister Hand seien im Dämmerlichte nicht gut zu sehen. Nur ein Brunnen vermag ihn noch zu größerer Aufmerksamkeit zu reizen: er steht inmitten des Schlosses, wie ein Zelt wirkt sein in acht Felder geteilter, goldener und mit buntem Schmelz ornamentierter Himmel. Acht weiße Marmorgestalten, Frauen aus dem Geschlecht der Este darstellend, halten diesen Himmel mit der Linken,

während die Rechte ein Füllhorn umfaßt, aus dem Wasser in die darunter befindliche Alabasterschale fließt. Jede dieser Frauen wird von zwei Statuen getragen; es sind Dichter, welche mit geöffnetem Munde scheinbar ihre Herrinnen preisen, da die Schriftrollen, die sie bei sich haben, deren Namen tragen. Unter diesen Frauen entdeckt Ariost auch Alessandra Benucci, seine eigene Freundin¹⁾.

8. Das Reich der Armida

Spuren von Zauberkraft und Märchenpracht lassen sich noch in Tassos Bearbeitung eines Kreuzritter-epos, in der "Gerusalemme liberata" von 1575, finden.²⁾ Auf der dunkel umschatteten, unbewohnten und ganz mit Schnee bedeckten Insel 'La Fortuna' erhebt sich ein mächtiger Gipfel, grün und blühend (XIV, 70). Rinaldo läßt sich von den gierigen, mit aufgesperrtem Rachen dargestellten Löwen- und Bärenstatuen nicht abschrecken und beginnt den Anstieg (XIV, 73). Dem Gipfel entspringt ein frischer, kristallklarer Quell, dessen geheimnisvolle Kraft den Trinkenden lachend und fröhlich werden läßt (XIV, 74).

Inmitten dieses in ständigem April verharrenden Gipfelgartens liegen Schloß und See der Armida, von unüberwindlichen Mauern umgeben und von einem Labyrinth umgürtet, dessen tausend Krümmungen Rinaldo überwinden muß, um auf das mittlere frische Rasenstück zu gelangen, wo er auf Armida trifft (XIV, 70-76).

1) vgl. Kissner, s.o. S.471

2) Tasso, Gerusalemme liberata, con
Introduzione di B.T.Sozzi, a cura di
Anna Maria Carini, Milano 1961, XVI.

Von Dämonen erbaute Loggien umgeben diesen mit den seltensten Pflanzen bewachsenen Garten (XVI, 1). Durch eine der hundert Türen tritt Rinaldo über eine goldene Schwelle in das kreisrunde Bauwerk ein. Diese Tür ist mit getriebenen Silberreliefs geschmückt, welche antike Sagenstoffe, vor allem den des Herkules, der drei Jahre als Gefangener Onfales weibliche Arbeiten verrichten mußte, darstellen (XVI, 2-7).

Vom Palast selbst hören wir weiter nichts, als daß er ein "dubbio tetto" besitzt (XVI, 7). ~~Er~~ ^{Zuvor} (XIV, 38) spricht Tasso noch einmal von dem leuchtenden Glanz, der von den vielen Edelsteinen des Baus ausgeht.

Noch einmal führt die Schilderung in den Garten zurück (XVI, 8-9), es wird von der Fröhlichkeit erzählt, die über den stehenden Teichen, den Blumen und Kräutern, den Hügeln und schattigen Tälern liegt. Ewig dauert das Blühen und Fruchtetragen durch die Kunst der Zauberin. Auch finden sich zwischen den echten Früchten noch Edelsteine an Bäumen (XVI, 11). Immerwährende Musik schallt aus den Kehlen der Vögel, einer singt sogar mit menschlicher Stimme ein Lied, das zur Liebe ermuntert (XVI, 12-15). Die gleichmäßige, laue Wärme wird von frischen, wohltuenden Winden durchzogen, über den Lilien und Rosen des Gipfels liegt ein zauberhafter Duft, und das Leben der Natur ist unabhängig von Sonnenauf- und -untergang ¹⁾.

1) vgl. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, con Introduzione di B.T.Sozzi, a cura di Anna Maria Carini, Milano 1961, XVI, 53

9. Das Palais d'Honneur, der Venus- und der Minervatempel

Auch in Jean Lemaire de Belges' 1511 erschienenem "Concorde des Deux Langages" soll ein Traum die fiktive Beschreibung von Bauwerken rechtfertigen¹⁾. Der Dichter sucht in diesem Werk eine mögliche Harmonie zwischen italienischer und französischer Kultur zu veranschaulichen. Länger und durch ihre Eigenheit wertvoller ist die Schilderung des Venustempels, "un séjour de la volupté", "un paradis corporel"²⁾. Die Verse 130-216 lassen vielleicht sogar darauf schließen, daß sich an dem in der Dichtung beschriebenen Ort ein ähnlicher realer Tempel befand; "le temple de Venus apparaît à plus d'un égard comme la transposition poétique d'une réalité lyonnaise"³⁾. Eine persönliche Beeinflussung der italienischen Kultur macht sich bei Lemaire de Belges spürbar, ebenso wie seine Bekanntschaft mit Malern wie Jean Perréal in Lyon. Die Architektur des 'temple' weist gleichermaßen heidnische wie christliche Elemente auf, sie besteht aus einer Mischung von Wunderbarem im Geiste Ovids und Claudians und zarter, aufstrebender gotischer Kunst⁴⁾. So in den Versen 154-156, wo sich goldene und elfenbeinerne Pfeiler in der Höhe zu einem Kreuzgewölbe verbinden. Geschmückt ist das Innere mit "symulachres massifs, Ydoles

1) Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des Deux Langages*, Ausgabe und Einleitung von Jean Frappier, Paris 1947

2) Frappier, Einleitung, s.o. S.XXV

3) ebenda S.XXX

4) vgl. ebenda S.XXXIV

painctz et vifves ymagettes" (V.166-167), warmes Licht flutet (V.158-159) über die Altäre der Liebe, "litz tres bien paréz, Encourtin éz pour éviter spectacle" (V. 173-174). Eine wahrhaft heidnische Kathedrale, "qui figure un ârotisme de parade, toute cette vision fantastique, nuancée d'humour, témoigne d'un talent capable de briser le monde de la convention" ¹⁾. Einzelne Bauteile sind klar vorstellbar, die Dimensionen in ihrer Undefiniertheit wachsen allerdings ins Ungreifbare, Unendliche ²⁾.

Einen Gegensatz zu diesem - vom Autor sicher nicht als verworfen hingestellten - Ort des naturnahen Vergnügens und der Fröhlichkeit bildet der der zweiten Beschreibung. Der von der Scholastik mit Eifer aufgenommene Mythos des antiken 'Tugendberges' erfährt im 16.Jahrhundert nochmals eine große Neubelebung; Jean Lemaire de Belges zeigt auch hierbei Originalität, hält sich jedoch mehr an die konventionellen Vorbilder als im ersten Beispiel ³⁾.

Am Fuße eines beinahe uneinnehmbaren Berges schildert eine Felseninschrift die auf dem Gipfel befindliche Festung, vor allem den darin enthaltenen 'Palais d'Honneur' und den 'temple de Minerve'. Der Zugang ist nur demjenigen gestattet, der sich der Arbeit und der Mühsal widmet und der geduldig auf der Talsohle auf die Führung Honneurs wartet. Der Palast zeigt den üblichen Schmuck von Marmor, Jaspis, Porphyrr und Kristall, auf seine Architektur geht Lemaire nicht ein. Innerhalb der Anlage befindet sich der Tempel aus Gold und Edelsteinen, dort

1) Frappier, Einleitung, s.o. S.XXXIV

2) vgl. ebenda S.XXXIV

3) vgl. ebenda S.XXXV

treffen sich edle, tugendhafte Geister zum Gedankenaustausch über Geschichte, Moral und Rhetorik. Erstaunlich an dieser traditionellen Allegorie ist allein das flüchtig erweckte Bild der befestigten Anlage mit ihren Türmen, Tabernakeln und Wohntürmen (beffroys, V.83-84).

10. Die Abtei von Thélème

An Hand eines einzelnen Bauwerks, der Abtei von Thélème, legt Rabelais seine große Bewunderung und Kenntnis der zeitgenössischen Architektur dar. Die Beschreibung ist in den Kapiteln 52 bis 57 des 1534 erschienenen "Gargantua" zu finden¹⁾. In der engsten Heimat des Dichters, an den Ufern der Loire, entsteht die Schöpfung des Riesen Gargantua, mit der er einen ihm treu ergebenen Mönch für seine Dienste belohnen will. Keinerlei Umfassungsmauern trennen den sechseckigen, einem mittelalterlichen Donjon vergleichbaren Bau von der Außenwelt. Jede seiner Fassaden wird von zwei Türmen von je 60 Schritt Durchmesser flankiert, welche die Schärfe der Winkel mildern²⁾. Bezeichnungen griechischen Ursprungs geben deren Lage zur Windrose an³⁾. Die 'corps de logis', die den Innenhof umgürten, sind 312 Schritt lang und mit ihren sechs Stockwerken für einen Renaissancebau erstaunlich hoch. Zwei verschiedene Gewölbeformen bedecken die unteren Räume: man sieht teils die gedrückten end-gotischen

-
- 1) Rabelais, Oeuvres de François R., Bd.1 u.2, Kritische Ausgabe von Abel Lefranc, Paris 1912 u.1913. Die entscheidenden Kapitel in Bd.2
 - 2) vgl. A.Heulhard, Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris 1891, S.10
 - 3) Rabelais, Gargantua, Anmerkung von Lefranc,, s.o. S.404.

Bögen der sogenannten Korbhenkelform, teils aber auch antike Bogenformen. Die Decken der vier oberen Stockwerke sind von leichtem Stuck überzogen und haben freischwebende Schlußsteine aus flandrischem Gips, wie sie im 'style flamboyant' üblich waren¹⁾. Die bleiverzierten vergoldeten Dachfirste auf den Schieferdächern stellen mit ihren vielfältigen Formen einen großen Luxus dar, wenn sie auch im 16. Jahrhundert schon sehr verbreitet waren und nicht mehr dem modernsten Geschmack entsprachen²⁾. Eine großartige neue Idee Rabelais' findet man dagegen in den - die Wasserspeier ersetzenden - Abflußrohren verwirklicht, welche französische Bauten erst nach der Jahrhundertmitte aufweisen.

Die Innenaufteilung des Gebäudes ist ganz den Forderungen der Renaissance angepaßt³⁾: die fortschrittliche, französische Einheit des 'appartements' setzt sich in Thélème gleich 9332^{mal}/aus 'arrière chambre, cabinet, garde robe und chappelle' zusammen⁴⁾.

1) vgl. L. Hautecoeur, Histoire de l'architecture classique en France, Bd. I, Paris 1943, S. 40 und 88; vgl. auch W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1885, S. 50, 53

2) vgl. Hautecoeur, s.o. S. 60

3) Die Forderung nach Harmonie in den Linien des Außenbaus zwingt den Architekten zu einer gut überlegten, geschickten, schematisierten Innengliederung mit wenigen, dafür aber großen Aufgängen und Ausgängen; während das Mittelalter eine große Unabhängigkeit der Zimmer von einander bevorzugte, und da auf symmetrische Bauweise nicht geachtet wurde, baute man viele separate Treppen, die ja in der Spindel- oder Wendelform nicht viel Platz beanspruchten.

4) Die Appartementeinheit findet sich sonst nur in dem ca. 1528 für Franz I. begonnenen Château de Madrid.

Im sogenannten Kloster gibt es also keine Kirche und somit auch keine Messe¹⁾, sondern der reformatorischen Bestrebung einer privaten Andacht günstige Beträume. Das Wort 'chapelle' kann allerdings auch in seiner Bedeutung 'kleine Küche' oder "sorte de chauffoir, de grande cheminée" gedeutet werden²⁾.

Die der milden Windseite zugewandten Flügel des Baus sind den Damen zugedacht. Die Wände sind mit je nach Jahreszeit wechselnden Tapisserien verkleidet, die Fußböden grün ausgeschlagen, die Betten mit bestickten Stoffen bedeckt. Spiegel in voller Größe, wie sie Rabelais beschreibt, waren damals noch nicht bekannt³⁾. Die einzelnen Wohneinheiten führen in jedem Flügel zu einem großen Saal, in dem auch das Treppenhaus seinen Platz hat, das den fortschrittlichen Aspekt einer im Gebäude selbst befindlichen Wendeltreppe zeigt⁴⁾. Die Marmor- und

-
- 1) vgl. E. Köhler, Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 9, S. 105-118, Heidelberg 1959, S. 109
 - 2) vgl. R. Marichal, Kommentar zum Quart Livre, Rabelais, in: Travaux d'Humanisme et Renaissance LXV, Bd. V, Genf 1964, S. 65-173
 - 3) vgl. R. Morçay, L'abbaye de Thélème, Kommentierte Ausgabe, Genf und Lille 1949, S. 15; vgl. auch F. Desonay, En relisant l'Abbaye de Thélème, in: Travaux d'Humanisme et Renaissance VII, S. 93-103, Genf und Lille 1953, S. 99
 - 4) Außer dem Thélème gleichen Beispiel im Louvrebau Pierre Lescots befinden sich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts Treppen in runden oder polygonen Türmen fast nur an Fassaden oder in Innenhöfen (Beispiel Blois). Vgl. Lübke, s.o. S. 48, und Hautecœur, s.o. S. 41

Porphyrstufen sind breit und flach, im Gegensatz zu gotischen Treppen also bequem. Nach Art der 'viz brisée' unterbricht ein Absatz mit einem anschließenden "cabinet à claire voye" die Treppe nach jeweils zwölf Stufen, wobei man sich diese kleinen Räume, in die man durch einen antiken Bogen von der Treppe aus eintreten kann, in der Art von orientalischen 'machicoulis' balkonartig aus der Fassade hervorspringend denken muß, was aber wieder in mittelalterlicher Weise die Harmonie der Außenlinien trübt¹⁾. Das Treppenhaus endet in einer durchbrochenen Laterne auf dem Dach - ähnlich Blois, Gaillon oder Chambord - und gibt dem Gebäude somit etwas Leichtigkeit²⁾.

Zwei Flügel bilden Ausnahmen dieser Einteilung: zum Fluß hin die Galerien, ihnen gegenüber die Bibliotheken. Nach der Rekonstruktion Lenormants³⁾ sind deren monumentale Treppen in vorgesetzten Türmen untergebracht, mit Portalen, die so breit sind, daß sie zugleich von sechs Lanzenträgern passiert werden können, die ihre Lanzen auf den Oberschenkel stützen; vielleicht besteht hier ein Zusammenhang zur breiten Rampe ohne Stufen von Amboise⁴⁾. Auf der Galerieseite ist das Portal von einer typisch humanistischen Inschriftentafel gekrönt⁵⁾.

1) vgl. C.Daly, Rezension von Ch.Lenormant, Rabelais et l'Architecture de la Renaissance. Restitution de l'Abbaye de Thélème, in revue générale d'architecture et des travaux publics, Paris 1841, S.196-208

2) vgl. Lübke, s.o. S.48 und Heulhard, s.o. S.12

3) vgl. A. Blunt, Philibert de l'Orme, London 1958, S.9

4) vgl. Rabelais, Anmerkung von Jourda, S.193, No.2, und vgl. Lübke, s.o. S.48

5) vgl. Hauteceur, s.o. S.203

In den sechs Stockwerken der Bibliothek ist Literatur in sechs Sprachen untergebracht: griechische, lateinische, hebräische, französische, italienische und spanische. Die Galerien sind ähnlich wie in Fontainebleau¹⁾ mit historischen Bildern und geographischen Karten geschmückt, werden aber nicht näher beschrieben. Zum Innenhof hin öffnen sich Säulenhallen, die mit profanen Malereien und Hirschgeweihen geschmückt sind²⁾. In der Mitte des Hofes steht ein Alabasterbrunnen mit dem Drei-Grazienmotiv.

Unter den Fenstern der Damen liegen gut sichtbar die Turnierplätze, ein Theater und ein Schwimmbad, zum Fluß hin dehnt sich ein Lustgarten mit einem schönen Labyrinth. Weiter gibt es das "jeu de paulme", den Obstgarten, Park, Schießstände, Pferde-ställe, Falknereien, Hundezwinger, die "offices" (wahrscheinlich Küchen oder Vorratslager, Wirtschaftsgebäude): das Kloster Thélème ist so ausgerüstet, daß es allein auf sich gestellt existieren könnte!

Der Bau Rabelais' bildet eine Mischung mittelalterlicher und renaissancehafter Elemente, zugleich eine Vorwegnahme des franko-italienischen Stiles, dessen Herausbildung jedoch schon seit etwa 1520 begann. Am ehesten ist Thélème den von Rabelais selbst genannten Schlössern Bonnavet, Chambord und Chantilly vergleichbar. Vielleicht hat der Dichter Bonnavet selbst kennengelernt³⁾, und man kann mit

1) vgl. Hauteceur, s.o. S.54 und vgl. Lübke, s.o. S.39 und 50

2) In der späteren Fassung von 1542 auch mit Geweihen exotischer Tiere.

3) vgl. Blunt, Philibert de l'Orme, s.o. S.11 und vgl. J. Plattard, Francois Rabelais, Paris 1932, S.80 f.

Jean Plattard vermuten, es handele sich bei Thélème um "une 'pourtraicture' embellie, enrichie et surtout agrandie à l'échelle gigantesque" ¹⁾.

Die spätere Einfügung von Chambord wertet Blunt als Schmeichelei gegenüber Franz I. ²⁾. Auch die Eingangsfassade von Amboise gibt eine gewisse Idee von Thélème ³⁾. Von großem Einfluß könnte auch die teilweise freigelegte, hexagonale Hafenanlage des alten Ostia gewesen sein, wie sie Serlio im 3. Buch über die Architektur nachgezeichnet hat, welches aber erst 1537 erschien, jedoch auf römischen Informationen vor dem Sacco von 1527 basiert ⁴⁾. Eine Bekanntschaft zwischen Rabelais und Serlio könnte möglicherweise dieses Wissen vermittelt haben.

11. Apollidons Palast

Weit eindeutiger ist die Beziehung zu einem realen Vorbild - nämlich Chambord - geklärt in der Beschreibung von Apollidons Palast in der französischen Übersetzung des Amadisromans von Nicolas Herberay des Essars ⁵⁾. Das 4. Buch, dessen 2. Kapitel die Beschreibung enthält, entstand im Jahre 1543. Die älteste schriftliche Überlieferung des spanischen Ritterromans ist die Fassung des Garcí-Ordoñez de Montalva um 1492. Dort wird der

1) Plattard, François Rabelais, Paris 1932, S.81

2) vgl. Blunt, Philibert de l'Orme, s.o. S.11

3) vgl. Morçay, s.o. S.6

4) vgl. Blunt, Philibert de l'Orme, s.o. S.13 f.

5) Herberay des Essars, Amadis de Gaule,
imprimé par Denis Janot, Paris 1540

Palast, der "Ruhepunkt" des Geschehens¹⁾, als ein donjon-artiges Gebäude von drei mal drei übereinanderliegenden Wohnungen mit Garten, vergoldeten Gittern, Wasserleitungen und edelsteinbesetzten Umgängen gegenüber der französischen Fassung viel flüchtiger beschrieben²⁾. Der Seigneur des Essars baut, um dieses Kapitel eine "Description de l'ignographie & plant du palais que Apollidon avoit fait construire en l'Isle Ferme" ³⁾ werden zu lassen, ein völlig neues Kapitel ein. Herberay spürt nämlich ein seit Colonna entstandenes "Bedürfnis nach größerer Anschaulichkeit und technischer, d.h. architektonischer ... Bestimmtheit" ⁴⁾.

An den Anfang stellt er einen Grundriß des Palais inmitten der Landschaft dieser 'Insel' und einen Aufriß der Fassade⁵⁾. Die Holzschnitte sprechen von

1) Goebel, s.o. S.214

2) vgl. ebenda S.298

3) Herberay, s.o. Fol.V

4) Goebel, s.o. S.290, vgl. auch S.Sckommodau, die insula Barataria, die insola Firme und das Schloß Chambord, in: Beiträge zur Romanischen Philologie, Berlin 1967,

5) Illustrierende Holzschnitte, die denen etwa gleichzeitiger Architekturtraktate entsprechen. Trotz der verhältnismäßig großen Präzision und Anschaulichkeit der beiden Blätter scheinen mir gerade die Marginalzeichnungen nicht auf die Hand eines ausgebildeten Architekten zu weisen: Neben einer ungefähren Angabe der Maßverhältnisse der Säulenordnungen sind hier Figuren aus einzelnen, einfachen geometrischen Elementen (Kreis, eingeschriebene, gleichseitige und gleichschenklige Dreiecke, Quadrate, Diagonalen usw.) und Winkelkonstruktionen gegeben (neben der Aufrißzeichnung eine Figur, die man unter Umständen noch als stereometrischen Versuch werten könnte). Eine direkte Beziehung zwischen diesen Figuren und den Grundriß- und Aufrißzeichnungen läßt sich nicht feststellen, eher könnte man vermuten, daß es sich hier um Darstellungen eines Dilettanten handelt, der mit diesen recht fachgerecht aussehenden Konstruktionen den Anschein einer echten Architektur-Zeichnung erwecken möchte.

einer architektonischen Sicherheit, mit der die eher phantasievolle Beschreibung nicht immer ganz in Einklang steht. Zum Beispiel hat Herberay Schwierigkeiten, die im 2. Buch genau beschriebenen Bauelemente, den "arc des Loyaulx amās" und die "chambre défendue", in die symmetrische Anlage einzuordnen¹⁾.

Der Palast besteht aus vier niedrigen 'corps d'hostels' aus Porphyry, die durch vier Rundtürme zu einem Quadrat verbunden sind. In dem dadurch entstehenden Innenhof erhebt sich ein mächtiger Donjon, in dessen Mitte windet sich eine "viz double", bei der "ne se rencontroient aucunement les deux montées d'icelle viz, en ligne octogone, - ny ambigone"²⁾.

Die Fassade dieses mittleren Hauptgebäudes zeigt vier Geschosse mit vier verschiedenen, sehr farbreichen Säulenordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch und toskanisch; auf der Zeichnung schlecht wiedergegeben). Diese Säulenordnungen scheinen auf spätere Verwirklichungen Philibert de l'Ormes zu weisen, ähnliche Beispiele der zeitgenössischen Architektur bieten der Portikus der Cour royale von Fontainebleau (1531, Gilles le Breton), der Palazzo Farnese in Rom (1511 begonnen, Sangallo), jedoch fehlen überall die toskanischen Säulen, es liegt also eine Beschränkung auf den antiken Formenschatz vor. Im 4. Traktat des 1541 nach Fontainebleau kommenden, schon erwähnten Italieners Serlio wird dagegen die viergeschossige Fassade des

1) vgl. Schommodau, Die insula Barataria... s.o. S.5; vgl. Goebel, s.o. Anm. S.301

2) Herberay, s.o. Fol. V

Kolosseums analysiert: Herberay könnte davon inspiriert worden sein¹⁾.

Dieses Hauptgebäude wird von den bizarren Elementen der vier zweigeschossigen Pavillons, der vier kleinen Türme, der Dachfenster und einer verwirrenden Vielzahl von Kaminen gekrönt, dazu kommt noch die Laterne der Treppenspirale. Über das ganze literarische Bauwerk zieht sich eine kostbare Schicht von Details, die "antikisierenden Schmuck und technische Raffinesse" vereinen²⁾. Das "verbotene Zimmer" ist mit wertvollem Holz getäfelt, der Fußboden zeigt Intarsien, ein Spiegel ist aus weißem Saphir und mit Diamanten besetzt³⁾.

In den umliegenden Gärten verstreut befinden sich die phantasievollen 'singularitez' des griechischen Kaisersohnes, unter anderem ein Venusbrunnen, der stark an die Fontänen Colonnas und Rabelais' erinnert⁴⁾: "au mylieu du quel (gemeint ein jardin de parterres) sortait la grosse fontaine, qui tombait (par les tetins d'une Venus d'Agathe, eslevée sur un hault pillier de proesme d'Esmeraulde), dedans un grand bassin de pierre d'Azur..."⁵⁾. An ihr befestigt sind "heidnisch antike Reliquien"⁶⁾,

1) vgl. Goebel, s.o. S.303 f.

2) Goebel S.305; die magnetischen Türen zeigen eine Verwandtschaft mit denen an Colonnas Venus-tempel; dort sind die Türen aus Erz, die Drehpfannen aus Diamant.

3) Herberay, s.o. Fol.V

4) ebenda Fol.VI; vgl.auch Goebel, s.o.S.306

5) Herberay, s.o. Fol.VI

6) Goebel, s.o. S.306

wie der wirkliche Apfel des Paris-Urteils, eine der Unionsperlen der Kleopatra und der Ring des Pyrrhus¹⁾. Umgeben wird der Garten von Galerien mit einer "couverture...à figures de petits mannequins & animaux esmaillez, avecq' goustieres & eschinaulx d'Albastre, qui sortoient le long de la muraille..."²⁾, "soutenues par arceaux"³⁾, geschmückt mit Jagdszenen und Bildern von berühmten Schlachten des Altertums. Im hügeligen Park gibt es dann Orangen- und Zitronenhaine und viele Tiere, sogar einen Phönix und zwei Einhörner. Im kleinen See, wo die Sirenen singen, liegen Inseln mit einem von Schlangen bewachten Labyrinth und einer Leuchtturmstatue, die mit dem Feuer des Prometheus ausgestattet ist⁴⁾. Wie Thélème trägt der Apollidonspalast den Stempel zeitgenössischer italianisierender Architektur, sowie den einer antikisierenden Theorie vereint mit literarischen Quellen.

12. Das Schloß eines Visionärs

1637 erschien erstmals schriftlich fixiert Jean Desmaretz de Saint-Sorlins Erfolgskomödie "Les Visionnaires"⁵⁾. Den Autor kennen wir später von

1) Herberay, s.o. Fol.VI

2) ebenda Fol.VII

3) ebenda Fol.VI

4) ebenda Fol.VII

5) Desmarets de Saint Sorlin, Jean, Les Visionnaires, Comédie, Texte de la première édition 1637, Introduction et notes von Gaston Hall, Paris 1963

seinen mehr periegetischen Beschreibungen wie "Les Promenades de Richelieu" von 1653. Dieser Schützing des mächtigen Kardinals - welcher sicher oftmals den Anstoß und Auftrag oder auch Anleitungen zu Desmaretz' Dichtungen gegeben hat¹⁾ - las den Text seiner Komödie erstmals vor dem Kreise des Hôtel de Rambouillet. Sein Interesse für die Architektur war bekannt, sowohl "Eusèbe" wie "Les Délices de l'Esprit" (1658) enthalten Beschreibungen von Bauwerken, sein eigenes Haus im Marais wurde nach seinen Plänen gegen 1634 umgebaut²⁾.

Zu einer Zeit, als solche Beschreibungen gerade sehr in Mode waren³⁾, konnte eine Architekturschilderung auch in einer Komödie nicht erstaunen, zumal wenn sie so gut in die Handlung dieses regelgerechten⁴⁾ Stückes eingefügt war wie bei Desmaretz: Phalante, einer der Visionaires, ein eingebildeter Reicher, beschreibt sein Schloß, den Sitz seiner Ahnen.

Eine lange Allee führt zwischen blumige und bachdurchlaufene Wiesen hindurch auf ein prächtiges

1) vgl. Hall, Einleitung, s.o. S.XII-XXIV

2) vgl. ebenda S.XXIV; 'Eusèbe' ist eine allegorische Reisebeschreibung, auf dieser Reise erlebt Eusèbe die Etappen seines Lebens unter der Form verschiedener Paläste, so eines palais des arts, des sciences, de la Renommée, de la Fortune, usw. Verschiedene Anzeichen sprechen für autobiographische Züge in diesem Werk.
Vgl. ebenda S.XVI

3) vgl. ebenda S.XXV

4) Über die Wahrung der drei Einheiten vgl. ebenda S.XXXVIII

Portal zu, "de près l'ordre est Toscan, et l'ouvrage rustique" (Vers 1028). Es folgt ein von Tauben und Pfauen bewohnter äußerer Hof mit einem Brunnen in Gestalt eines Tritons, der aus einem Horn das Wasser emporbläst, das zurückfallend ihm Nase und Backen wäscht (V 1033-1036). Rechts und links stehen die Wirtschaftsgebäude, die das Schloß versorgen (V 1037-1040).

Fischreiche, schützende Wassergräben umgeben die von Balustraden gesäumte Terrasse, auf der sich das prächtige Hauptschloß erhebt. Am Ende einer Zugbrücke steht ein triumphbogenartiges Portal, das aus drei Porphy- und Jaspistüren zusammengesetzt ist (V 1045-1052). Die Flügelbauten des Palastes sind etwas niedriger als der Hauptbau, vier Pavillons flankieren die vier Eckpunkte. Hundert antike Statuen stehen zwischen hundert dorischen Säulen an den Außenwänden des Erdgeschosses (V 1053-1060). Im darumliegenden Hofraum gibt es einen Brunnen, der Arethusa zeigt, wie sie ihrem göttlichen Geliebten zu entfliehen versucht (V 1061-1068). Je nach Jahreszeit dient ein anderer Pavillon als Wohnung, die luxuriöse Ausstattung ist den jeweiligen klimatischen Verhältnissen angepaßt (V 1069-1074). Aus der ganzen Welt wurden die schönsten Gemälde und Möbel zusammengetragen.

Ein dritter Brunnen wurde inmitten der von Blumen bewachsenen 'parterres' der hinter dem Schloß liegenden Gärten errichtet: ein eiserner Neptun zählt ein Seepferd. Vier weitere Sirenenbrunnen schmücken die vier Eckpunkte dieses Gartenstücks, das von breiten Kanälen begrenzt wird (V 1087-1098). Das abschüssige Gelände bietet einen weiten Blick

über die Landschaft. Große Alleen mit schattenspendenden, geradegewachsenen Bäumen durchkreuzen den Park. Zwei Bäche laufen mit einigen Wasserfällen auf ein Becken zu, in dessen Mitte eine Statuengruppe mit Diana, Niobe und ihren Kindern zu einem Springbrunnen gefügt worden ist (V 1099- 1122). Die Wasserspiele setzen sich dann in einem grottenartigen Gebäude mit hundert Nischen fort, aus denen Najaden mittels Marmorgefäßen Wasser in hohem Bogen durch die Luft sprühen lassen, so daß der Besucher unter dieser feuchten Allee hindurchgehen kann (V 1123-1128). Phalante berichtet weiter von einem 'verger' mit Orangenbäumen, dessen Früchte aus Gold und Blätter aus Silber sind, und die nach Myrrhe und Jasmin riechen (V 1129-1137). Ein anderes Gartenstück zeigt in den vier Ecken zwanzig Grotten, die von Balustraden umgeben werden, und in der Mitte den Danaïdensee, auf dem sich hundert leichte, weiß-blaue Boote fröhliche Seegefechte liefern (V 1138-1144). Wieder erhebt sich eine Statuengruppe auf einem Felsen, die fünfzig Schwestern büßen ihren Gattenmord, und die umgestürzten Krüge ihrer Sisyphusarbeit geben einen neuen Anlaß zu Wasserspielen (V 1145-1166).

Diese Beschreibung Phalantes macht auf den Vater des umworbenen Mädchens so großen Eindruck, daß er - als er erfährt, daß der Familiensitz nur erhofftes und nur in sehr unwahrscheinlichem Falle wirkliches Erbe Phalantes sei - in einem Klageruf noch einmal all der so lebendig geschilderten Schönheiten gedenkt (V 1964-1976)¹⁾. Dieser ausführlichen und so

1) ein Klageruf, der an die 'Adieux' der Pastoralen erinnert, vgl. ebenda Anmerkung, S.142

naturnahen Beschreibung liegt, wie man seit langem weiß¹⁾, ein reales Vorbild zugrunde, nämlich das Château de Richelieu, auf welches noch zurückzukommen sein wird.

13. Valterre

Als Vertreter des preziösen Romans soll hier das vielbändige Werk der Madeleine de Scudéry, "Clélie",²⁾ stehen. Im zehnten Buch von 1661 beschreibt die Autorin die kleine 'Retraite', die sich Mme de Plessis-Belliére in Charenton gebaut hat³⁾.

Alles in diesem Haus ist darauf ausgerichtet, ein Bild der "solitude" zu vermitteln, vor allem die Gemälde des vielgepriesenen Malers Meleandre, die den Eindruck idyllischen Schäferlebens hervorrufen sollen, wie es der Mode der Preziösen entsprach.

Wesentlich länger ist jedoch die Beschreibung des Schlosses von Valterre, Pseudonym für Vaux-le-Vicomte, dem aufsehenerregenden Neubau des Ministers Fouquet⁴⁾.

Auf einem hohen Perron erhebt sich majestätisch das Schloß mit seinem kuppelbekrönten Hauptbau und den Eckpavillons. Der Ankömmling steht jedoch zuerst in einem Vorhof mit einem Arkadenbau und Gärten⁵⁾; dieser Hof ist von breiten Gräben gesäumt,

1) Die Identität der Schlösser wurde erstmals erwähnt von den Frères Parfaict in 'Histoire du théâtre françois V! S.394-404, von 1745-1749; jedoch bleibt diese Feststellung ohne Belege. Vgl. H.C. Lancaster, The château de Richelieu and Desmaretz's Visionnaires, in: Modern Language Notes, Bd. LX, Baltimore 1945, S.167-172, S.168.

2) M^r de Scudery, Clélie, Histoire romaine, Paris 1661

3) vgl. ebenda S.880-889

4) vgl. ebenda, S.1099 - 1141

5) vgl. ebenda S.1099 f.

aus
die aber nicht mehr/Verteidigungsgründen errichtet wurden, wie die beidseitig sie umgebenden Balustraden zeigen. Von der Brücke darüber aus sieht man wasserspeiende Löwen, das Wasser fließt über je drei Muscheln in die Gräben¹⁾. In der folgenden "demi-lune" ist dann die imposante Terrasse aufgeschüttet, zwei Fontänen zieren sie. Die Mittelachse des Palastes wird durch ein offenes, auf zwölf antiken Säulen stehendes Vestibül unterstrichen, das den Blick auf die Gärten freigibt. In ihm finden wir neben einer löwenbezwingenden Kindergruppe erstmals das später so oft erwähnte Wappen Cleomirs, des Besitzers, das Einhörnchen, das Wappentier Fouquets darstellend²⁾. M.de Scudery ist von den Kunstschätzen so begeistert, daß sie zumindest von einem Teil der Innenausstattung berichten möchte. Der selbe Maler Meleandre, hinter dem sich Le Brun verbirgt, hat die Kuppel des Vestibüls zum Ruhme seines Auftraggebers mit einem großartigen allegorischen Gemälde ausgeschmückt, in dessen Mittelpunkt sich wieder Fouquets Embleme befinden³⁾. Auch die Herkulesgestalt im rechteckigen Vorzimmer dient zu seinem Lob. Die Schriftstellerin beschreibt nun die rechte Appartementfolge; von der linken, die die Paraderäume enthält, sagt sie nur, Méléandre habe sie schon "embelli"⁴⁾. Vom Herkuleszimmer tritt man in den 'Salon des Muses', dessen Decke ein allegorisches Gemälde der Fidelité, begleitet von Raison, Vertu und Prudence, ziert.

1) vgl. M.de Scudery, Clelie, s.o. S.1100 f.

2) vgl. ebenda S.1102

3) vgl. ebenda S.1105- 1113

4) zit.nach J.Cordey, Vaux-le-Vicomte, Paris 1924, S.64

Gemalte Schein-Reliefs und Skulpturen der Musen schmücken die Wände¹⁾. Später wird noch ein Deckenfresko - die Nacht, die ihre Schleier ausbreitet, darstellend - erwähnt²⁾.

Von der Gartenseite aus unterscheidet sich die Fassade des Schlosses merklich von der Frontseite; der konvexe Vorsprung des Salons, durch Statuenschmuck hervorgehoben, gibt auch der darüber befindlichen Kuppel mehr Gewicht³⁾.

Über einen abfallenden Hügel, der von Wald begrenzt ist, breiten sich die drei Ebenen des Parks. Unterhalb der Schloßmauern liegt wieder eine von Balustraden und Hecken begrenzte Terrasse, die mit vielen Springbrunnen geziert ist⁴⁾. Auf dem zweiten Absatz erstrecken sich Broderiebeete bis zu einem 'rond d'eau' ⁵⁾. Durchschnitten wird dieser Teil von einer von Kanälen und Fontainen begleiteten Allee, die rechts mit einem Gitterportal abschließt, welches in einen Obstgarten führt. Links endet sie dagegen mit einer Kaskade, die wie ein Pendant, wie ein Gitter aus Wasser wirkt⁶⁾.

Die Rasenbeete der dritten Ebene mit ihren 'quarré d'eau', ihren Bächlein und unzähligen Springbrunnen, deren Wasser sich im großen Kanal sammeln, enden mit einem Bauwerk, das auf zeitgenössischen Stichen

1) vgl. Scudery, s.o. S.117-1126

2) vgl. ebenda S.1126

3) vgl. ebenda S.1127

4) vgl. ebenda S.1127-1129

5) vgl. Cordey, s.o. S.88

6) vgl. Scudery, s.o. S.1129

"Kaskade" genannt wird. Von mehreren Stufen herab senden hunderte von Brunnen ihren Wasserstrahl in die Höhe, Muscheln verschiedener Größe geben es von Terrasse zu Terrasse, dann sammelt es sich in einer großen Wasserallee und steigt nochmals in fünfzig Springbrunnen empor und läuft schließlich sprudelnd in einem ganz Valterre durchfließenden Kanal zusammen, Schwindend umspülen die Wasserfluten dann noch einmal in einem Wasserfall eine Gruppe der Galatea mit einem Zyklopen und Tritonen. Berühmt ist auch die der Kaskade gegenüberliegende Grotte ¹⁾, aus deren in Nischen befindlichen Muschelbergen Wasser schäumt; rechts und links stützen sich Tiber und der triumphierende Fluß der Gegend nach antiker Weise auf ihre Wasserurnen. Darüber liegt eine Terrasse, auf deren Balustrade Statuen und wappentragende Tiere stehen. Unter den Kuriositäten des Parks sieht man antike Statuen, ländliche Tempel und nach dem Vorbild von Memphis ausgeführte kleine Pyramiden, welche Abwechslung zu den vielen Wasserspielen bieten.

14. Vaux-le-Vicomte

Das Schloß von Vaux ist niemals ganz fertiggestellt worden, da der Sturz des Ministers Fouquet 1661, am Tage nachdem er gerade dem gesamten Hof seine Wunderwerke gezeigt hatte, die weiteren Arbeiten daran abbrach. Doch ist es möglich, sich ein Bild des ganzen Komplexes und vor allem seiner Atmosphäre zu machen, da außer der verlorengegangenen genauen Beschreibung Félibiens und der eben erwähnten der Mlle de Scudéry auch noch die Fragmente Jean de

1) vgl. Scudéry s.o. S. 1133

La Fontaines vorhanden sind. Der Dichter veröffentlichte drei Teile des "Songe de Vaux" und den Avant propos erst 1671, obwohl er seit 1661 nicht mehr daran gearbeitet hatte, fünf weitere Teile erschienen erst 1729¹⁾. La Fontaine hatte 1658, zwei Jahre nach dem Baubeginn also, den Auftrag Fouquets erhalten, dessen Wohnsitz, der ebenso prächtig wie der des Königs werden sollte, zu preisen²⁾. Wie man gesehen hat, verpflichtete Fouquets die besten Künstler seiner Zeit, dieselben, die später das Versailles Ludwigs XIV. erbauten; für die Gebäude war Le Vau zuständig, für die Innendekorationen Le Brun und für die Gärten Le Nôtre. Mlle de Scudéry hatte für die Schilderung noch nicht fertiger Dekorationen entweder auf Vorzeichnungen und Pläne zurückgegriffen oder sie mit einem unverfänglichen Epitheton wie magnifique oder beau abgetan. Auch La Fontaine geht für vieles von den ebenso vorausgreifenden Stichen des Israel Silvestre aus³⁾; obwohl er in einem Brief an seine Frau vom 12. September 1663 sagt, daß er nur aus der Erinnerung schreibe und daß er sich für "ignorant en matière d'architecture" halte⁴⁾, zeigen seine Evokationen der bereits

1) Jean de La Fontaine, Oeuvres, herausgegeben von J. Longnon, Paris 1927 ff., Bd. V von 1928. Zu Félibiens Beschreibung vgl. E. Titcomb, La Fontaine, Le songe de Vaux, Edition illustrée avec introduction, commentaires et notes par E. T. Genf 1967, S. 18; das neunte Fragment wurde im Extrait 1665 in 'Amours de Mars et de Vénus' veröffentlicht. Vgl. R. Kohn, Le goût de La Fontaine, Paris 1962, S. 86

2) vgl. Einleitung von Longnon, s.o. S. 229

3) vgl. Kohn, s.o. S. 85 f.

4) zit. nach Titcomb, s.o. S. 24

fertiggestellten Räume wie der 'chambre d'Hercule', des Salon der Musen oder des Zimmers mit der 'Nuit endormie' wenn auch keine architektonischen Details, so doch großes Verständnis und Einfühlungsvermögen. Für die Beschreibung noch nicht existierender Dinge und für die Bindung der Einzelaspekte, die La Fontaine betrachtet, findet er das alte Stilmittel des Traumes. Im Gegensatz zu Mlle de Scudéry hat er nicht das Bestreben, alles zu beschreiben; wenige Dinge, die unter seinen Händen anfangen zu leben, geben den Gesamteindruck wieder. Sein Traum beginnt im Palast des personifizierten Traumes. Konkret beschrieben werden in den neun Fragmenten nur die Deckengemälde le Bruns, "Morpheus und die Träume", 'Herkules' mit den Zügen Fouquets, 'die Nacht' im Alkoven eines Zimmers, die Dekorationen des Musensaales, eine an unbestimmter Stelle hängende Tapisserie 'Mars und Venus', die Wasserfigur Neptuns mit seinen Tritonen und die Grotte. La Fontaine zeigt eine Vorliebe für sinnlich ansprechende Themen ¹⁾, die Venuslegenden sind fast ein Leitfaden für sein ganzes Werk. Wenn der Dichter einen genauen Plan für diese fragmentarische Dichtung gehabt hat, so erscheint er jedenfalls nicht vor den Augen des Lesers, und die Beschreibung von Vaux als solche existiert eigentlich nicht, sondern nur eine Reihe von Bildern ²⁾. Jedoch entsteht im Ganzen eine für die französische Klassik typische Ausgeglichenheit, eine Durchdringung der verschiedenen Künste ³⁾, alles dient im übertragenden Sinne der Klarheit architektonischer Linien.

1) vgl. Titcomb, s.o. S.26

2) vgl. Einleitung von Longnon, s.o. S.231

3) vgl. Kohn, s.o. S.85 f.; Die Kunst erfreut zugleich Auge und Verstand. Spiegel unterstützen den Linienbau der Architektur, Tapisserien schaffen die Landschaft im Innenraum, der Garten greift somit auf das Schloß über. Andererseits wird der Garten von Figuren belebt, die denen der Deckengemälde und der Wandteppiche entsprechen.

15. Versailles und der Psychepalast

Der wohl längst vor 1668 begonnene, aber erst 1669 gedruckte Roman "Les amours de Psyché et de Cupidon" von La Fontaine steht in mehr als einer Beziehung zu dem "Songe de Vaux" ¹⁾.

Auch hier wieder eine Mischung von Prosa und Versen, wobei die Verse wohl nicht zu den besten La Fontaines gehören ²⁾. Die Erweiterung der Apuleius Erzählung ³⁾ könnte sowohl vom "Ballet royal de Psyché", das vom Hofe Ludwigs XIV. am 16. Januar 1656 aufgeführt wurde, als auch von der "Apothéose de Psyché", mit der Pierre Mignard 1665 ein Kabinett des Hôtel d'Hervart schmückte, inspiriert worden sein ⁴⁾.

Die Geschichte Psyches, mit neuem psychologischen Verständnis interpretiert, wird in eine Rahmenhandlung gekleidet: ein Dichter liest sie seinen drei Freunden anlässlich eines Spazierganges in den neuen königlichen Anlagen von Versailles vor.

Der Gang beginnt bei der 'Ménagerie' am Seitenarm des großen Kanals, gegenüber dem Trianon. Es folgt die Orangerie, noch ohne die Ausschmückungen Mansarts, wobei La Fontaine Verse aus dem "Songe de Vaux" verwendet, was aber nicht verwundern soll, da es ja dieselben Bäumchen waren, die der König, erzürnt über die Prachtentfaltung Fouquets, aus den Gärten Vaux' konfisziert hatte ⁵⁾.

1) La Fontaine, Oeuvres s.o. auch Bd.V, Longnon-Ausgabe

2) vgl. Einleitung von Longnon, ebenda S.7

3) 5. und 6. Buch der 'Metamorphose ou l'Ane d'Or.'
Vgl. Einleitung Longnon, ebenda S.5

4) vgl. ebenda S.3

5) vgl. ebenda S.8

Vom Schloßinneren sehen wir nur das Zimmer und das Kabinett Ludwigs XIV. Schließlich lassen sich die Freunde in der Thetisgrotte nieder, einer Rocaille-Konstruktion, die nur circa zwanzig Jahre lang in Versailles bestand und 1684 zerstört wurde, um dem 'vestibule de la chapelle' im nördlichen Schloßflügel Platz zu machen¹⁾. La Fontaine beschreibt ausführlich die Skulpturen: die Mittelgruppe des Apoll bei Thetis von Girardon und Regnaudin, die seitlichen Figuren von Gaspard Marsy und Guérin, die Acis- und Galateastatuen von Tubi²⁾. Das Portal, eine schmiedeeiserne Arbeit von Gérard Van Opstal, begeistert den Dichter mit der Darstellung Apolls im Sonnenwagen, begleitet von Zephyren und Tritonen.

Der Bericht der Abenteuer Psyches, den die Freunde nun hören, wird später wieder unterbrochen, um die Besichtigung von Versailles wieder aufzunehmen.

Zwischen Blumenbeeten hindurch geht es zum großen 'Fer à cheval' oberhalb des Latona-Beckens, im Vorübergehen werden die Marmorsphingen von Larambert bewundert³⁾. Dann folgen die Besucher der 'Allée royale' entlang zum Apollobecken und dem großen Kanal, so daß sie die wichtigsten Attraktionen des Parks von 1668 sehen können. Genau wie in Vaux waren die Statuen der Wasserbecken noch nicht vollendet, und so beschreibt La Fontaine ein Bild, wie es erst einige Jahre später sein wird⁴⁾. Die Gruppen sind jedoch so genau beschrieben, daß man

1) vgl. P.Clarac-Ausgabe, s.o. S.827 Anm.

2) vgl. ebenda S.828, Anm.

3) vgl. Longnon, s.o. S.8

4) vgl. ebenda S.8

annehmen muß, der Dichter habe exakte Auskünfte von den einzelnen Künstlern oder von Le Brun, der sie in Auftrag gab und den der Dichter schon in Vaux kennengelernt hatte, gehabt¹⁾.

Neben dieser Schilderung von Versailles läuft nun noch die des märchenhaften Palastes, in dem Amor Psyche aufnimmt. Diese zweite Beschreibung ist wie eine Verlängerung, ja sogar Ergänzung der ersten; vor allem, da der Amorpalast wesentlich mehr Details zum Bauwerk selbst und zu den Innenräumen enthält, als es bei dem Königsschloß der Fall war. Erst hier werden die Charakteristika eines spezifisch klassischen Baues sichtbar: Wichtigkeit der Perspektive, Harmonie der Proportionen, Majestät der Baukörper, zu denen die Ornamentation die Anmut fügt²⁾. Der Schmuck setzt sich aus den traditionellen märchenhaften und orientalischen Elementen zusammen.

Analog zu der Lobpreisung Ludwigs XIV. in der Gestalt Apolls dient in diesem Palast alles der Verherrlichung Amors: Marmorstatuen, Reliefs und Tapisserien.

1) vgl. Longnon, s.o. S.9

2) vgl. Kohn, s.o. S.118; demonstrativ weist Psyche darauf hin, als sie den Palast verläßt, um ihn vom Garten aus zu bewundern.

II. Stellung des Kunstwerks in der Dichtung

1. Das Bauwerk

a) Der allegorische Bau

Die Scholastik hatte in die mittelalterliche Ekphrasis eine allegorische Ausdeutung des Kunstwerks eingeführt¹⁾. Eine Entwicklungsreihe läßt sich vom ersten Markstein, dem "Roman de la Rose", bis in die Zeit der Präziösen aufzeigen. Das Verfahren, "abstrakte Begriffe topographisch in den Raum [zu projizieren]"²⁾, hält Glasser für eine typisch französische Eigenart. Wie wir sehen, wird dieses Vorgehen jedoch genauso in Italien üblich, vielleicht aber erst auf die Wirkung und auf die Auseinandersetzung mit dem Rosenroman hin³⁾. Mit der Allegorisierung ist versucht worden, das Verhältnis, die Beziehungen zwischen Abstrakten, wie Tugend, Laster, Herz - Verstand usw. zu klären, indem man sie linear oder räumlich darstellt und so greifbar macht. "Diese Ausbreitung des Abstrakten im Raum formt die abstrakten und unanschaulichen Beziehungen der Begriffe nach Verhältnissen des wirklichen Lebens, schafft Distanzen und Hindernisse, wie sie die Natur und die Landschaft kennen"⁴⁾. Im Rosenroman geschieht dieses Anschaulichmachen von Begriffen menschlicher Eigenschaften durch die malerische Ausgestaltung der Gartenmauer⁵⁾.

1) Beispiele mittelalterlicher Allegorisierungen vgl. Pabst, *Intelligenza*, s.o. S.287 f.

2) R.Glasser, *Abstractum agens und Allegorie im älteren Französisch*, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Bd.69, Tübingen 1953, S.41-122, S.83

3) vgl. Pabst, *Intelligenza*, s.o. S.289-299

4) Glasser, s.o. S.83

5) vgl. Pabst, *Intelligenza*, s.o. S.88; gemeint Verse 129-462 des Rosenromans des Guillaume de Lorris.

Guillaume de Lorris konnte hierbei der Phantasie freien Lauf lassen; anders hingegen der anonyme Autor der "Intelligenza": durch das orientalische Vorbild, das mit all seiner Prachtentfaltung so ganz dem Zeitgeschmack entsprach und wohl darum für den Dichter so attraktiv war, gebunden, mußte er sich mühen, das gedankliche Bauwerk mit der Fiktion in Einklang zu bringen. Erfolg dieser Bemühung war das Entstehen eines grotesken Gebäudes¹⁾, dessen Sinn - streicht man die abschweifenden Bildbeschreibungen - auch damals nur einem scholastisch Gebildeten zugänglich sein konnte²⁾. In Verkenennung dieses zugrundeliegenden Schemas verurteilte Gaspary diese Ausdeutung noch als eine "Allegorie, die an Geschmacklosigkeit nichts zu wünschen übrig läßt"³⁾. Daß diese "Topographie der Begriffe" einem lebendigen Naturgefühl widerspricht, ist offensichtlich⁴⁾.

Weniger absonderlich ist die Verwendung der Allegorie bei Boccaccio, dafür aber zumindest bei der Baubeschreibung ganz konventionell. Der Vergleich des tugendhaften Lebensweges mit dem steilen Aufstieg durch eine enge Pforte hindurch findet sich schon in der Bibel⁵⁾. Die Schrifttafeln, welche über den beiden Eingängen angebracht sind und Auskunft über deren allegorische Bedeutung geben, erinnern an Dante⁶⁾.

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.87

2) vgl. Pabst, Intelligenza, s.o. S.285

3) Gaspary, s.o. S.207; Gaspary kannte allerdings noch nicht die spätantike Quelle der Intelligenza-Palastbeschreibung.

4) Glasser, s.o. S.83

5) Boccaccio, s.o. C.II, 35-39

6) vgl. den Aufsatz von Pabst, Die Pforte von Thélème und Dantes Höllentor, Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena 5, 1955/56

Sehr bildhaft ist die Allegorie wieder bei Filarete. Sein Haus der Tugend und des Lasters ist ein typisches Produkt der Renaissance, die sich "die künstlerische Gestaltung der 'virtus' schlechthin und ausdrücklich zur Aufgabe [machte] " ¹⁾.

Nicht nur die krönende Statuengruppe hat symbolischen Charakter und verkörpert somit die Macht der Allegorie über das architektonische Werk ²⁾.

Auch die rein literarische Erfindung des Baukörpers - eine Verwirklichung wäre unmöglich - ist nur ein Sichtbarmachen eines Gedankenkomplexes; so zum Beispiel die Maxime, nur der tugendhafte Mensch könne in den Besitz der Wissenschaften gelangen, ausgedrückt in den 'Tugendbrücken', welche die beiden Zylinderbauten verbinden.

Eine Allegorisierung der Tugend begegnet uns dann wieder bei Jean Lemaire. Der 'schwer zu ersteigende Berg' ist jedoch genau wie die 'enge Pforte' ein sehr traditionelles Bild. Kühner und selbständiger ist bei ihm - wie schon gesagt - die Allegorie der körperlichen Liebe und Wollust. Soweit man noch in der Abtei von Thélème eine Allegorie sehen will, besteht diese aus einer Verschmelzung dieser beiden Tempel von renaissancehafter Lebensfreude und humanistischem Bildungsideal ³⁾.

1) Bauer, s.o. S.79; Bauer bezieht sich bei seiner Untersuchung des Tugendbegriffs Filaretos auf E.Panofsky, Herkules am Scheideweg, Leipzig/Berlin 1930, S.188 f.

2) vgl. ebenda S.80

3) vgl. R.Lebègue, De la Renaissance au Classicisme, Le théâtre baroque en France, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Bd.2,

Der Beliebtheit allegorischer Ausdeutungen kann man auch zuschreiben, daß Colonna gerade diese Form des Romans wählte, um seine Gedanken zur antiken Architektur für den Leser attraktiv zu machen. Denn die an Dante erinnernde Suche Polyphils nach der Geliebten Polia heißt nichts anderes als das sehnsüchtige Erwarten und Wiedererwecken des antiken Ideals in der Renaissance¹⁾. Die öde Wildnis, die Polyphil anfangs durchschreiten muß, symbolisiert dabei den Zustand des Menschen vor der Erforschung des Altertums. Polyphil erkennt dann in seiner Führerin durch die antike Landschaft noch nicht Polia, so wie die Antike zu Colonnas Zeit noch nicht ganz erkannt, aber schon geschätzt wurde²⁾. Vereinigt werden die beiden Liebenden durch die Königin, welche den freien Willen oder die Vernunft darstellt, gefördert von den fünf Sinnen (Nymphen) und geleitet von der Wissenschaft (Abgesandte der Königin)³⁾.

Will man eine Allegorisierung auch Ariost unterstellen, wie es Momigliano tut⁴⁾, so kann man höchstens allgemein sagen, daß der Dichter mit der vagen, sehr wenig faßbaren Architektur vor allem der beiden Paläste Atlantes die Unruhe der stets wandernden Helden unterstützt; außerdem sind beide, wie auch Alcinas Schloß, schon in der Zeichnung ganz unreal gehalten, um damit auszudrücken, daß es sich um Werke einer Zauberkraft handelt. Bei Tasso ist dieser fesselnde Zauber unausgesprochen,

1) vgl. Bauer, s.o. S.89

2) vgl. Ilg, s.o. S.30

3) vgl.ebenda S.28

4) vgl. Momigliano, s.o. S.13

doch spürbar mit der natürlichen Weiblichkeit Armidas erklärt¹⁾; eine Allegorisierung kann also gar nicht stattfinden.

Allegorische Bedeutung soll nach dem Willen seines Schöpfers Herberay dem Palaste Apollidons zukommen. Nach Goebel stellt sich der symbolische Wert des ganzen Buches (nämlich: das ideale französische Paar erhält das Erbe der Antike) "in der Beschreibung exemplarisch dar"²⁾.

Die starke Neigung zur Allegorie und Mythologie in der bildenden Kunst der Epoche vor Ludwig XIV. hat zur Folge, daß sich beide in den gleichzeitigen literarischen Werken auswirken. Diese rückstrahlende Beziehung hat ihren Einfluß allerdings nur auf den Gebieten der Malerei und Plastik innerhalb der bildenden Kunst wie auch in deren Beschreibung. So finden wir z.B. in Vaux viele mythologische Gemälde - Le Brun "utilise jusqu'à l'abus l'allégorie"³⁾ - mit meist oberflächlicher Deutung, jedoch glanzvoll ausgeführt. Diese reichen Bilder oder Statuen zeigen im Detail verspielte Anmut, Einfachheit und Natürlichkeit, und es ist eine Besonderheit der Beschreibungen La Fontaines, diesem fröhlichen und herzlichen Realismus mit der Belebung der Gestalten Rechnung getragen zu haben.

Gleichzeitig hebt ihn seine humorvolle Betrachtungsweise über die vielen zeitgenössischen Beispiele

1) Leo, Ulrich, Ritterepos-Gottesepos, Torquato Tassos Weg als Dichter, in: Studi Italiani, Bd.2, Köln 1958, S.29

2) Goebel, s.o. S.309

3) Cordey, s.o. S.48

forcierter, überladener Allegorik hinaus. Weitaus interessanter als das durch den Vergleich mit der Realität bedingte Vorkommen der Allegorie in dieser Zeit ist jedoch ihre Nutzung, wie man in einem späteren Abschnitt sehen wird.

b) Der prophetische Bau

Das mittels einer Analogie Geschehnisse voraus-
sagende Bild oder Kunstwerk ist ein altes Stilmit-
tel der Ekphrasis¹⁾, so zum Beispiel von Vergil in
der Beschreibung des Aeneasschildes angewandt.
Die Idee des Prophetischen wurde aber seit dem byzan-
tinischen Roman vernachlässigt²⁾ und taucht erst bei
Boiardo wieder auf, der sie bei der Ausmalung seiner
Loggien heranzog. Die Kirke-Episode der Odyssee
wird zum vorausgesehenen Schicksal Orlandos, der
sich in den Zaubernetzen Angelicas verfangen wird.
Auf eine neue Art angewandt taucht das prophetische
Bild auch in der zweiten Loggia auf: die hier gemalte
Geschichte von vier Fürsten aus dem Hause der Este,
Persönlichkeiten, die zu den Zeiten Boiardos noch
lebten, und die somit in die Gegenwart hinein-
spielte, war schon lange vor Lebzeit der Fürsten
vorausschauend gemalt worden. Während im ersten Bei-
spiel ein nicht genannter innerer Zusammenhang zwi-
schen Bild und Erzählung vorliegt, gibt Boiardo bei
der Beschreibung der estensischen Ahnengalerie eine
Prophezeiung, die nichts mit dem eigentlichen Ge-
schehen zu tun hat, und welche nur durch die Angabe

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.5

2) vgl. ebenda, S.110

ihres Entstehungsdatums prophetischen Wert erhält. Diese Neuerfindung Boiardos wird so beliebt, daß sie Ariost gleich zweimal anwendet, ja, sogar das Motiv des prophetisch gesehenen Este-Geschlechts fast unverändert übernimmt. 1000 Jahre im Voraus wurde die Fürstengeschichte von Dämonen in dem Saal der 'Rocca di Tristano' gemalt. Ebenso zukunftsweisend sind die Reliefs an Merlins Zauberquelle, die zur Zeit König Artus' errichtet worden war.

Bei Tasso findet sich dann wieder der Hinweis auf künftiges Geschehen, der durch innere Analogie des Dargestellten zur Handlung gegeben wird. Das Eingangsportal von Armidas Palast zeigt Rinaldo an Hand der Herkules- und Cleopatra-Legenden Beispiele einer Unterjochung und Verweichlichung des Mannes, der in den Bannkreis sinnlicher Weiblichkeit gerät und dem es nicht gelingt, diesen zu verlassen. Der ebenfalls dargestellte, über das Geschehen lachende Amor soll Rinaldo vor dem gleichen Schicksal warnen.

Die erwähnten Beispiele geben Zeugnis von einer Prophezeiung, die vom Dichter her gesehen jedoch Fiktion ist. Anders verfährt man im 17. Jahrhundert: sowohl M^{lle} de Scudéry¹⁾ als auch La Fontaine²⁾ in den beiden genannten Beispielen können auf eine

-
- 1) "Valterre n'est encore qu'en son enfance..." Scudéry, s.o. S.1141. Trotzdem hier schon die Beschreibung des unvollendeten Deckengemäldes Le Bruns mit der Apotheose Fouquets.
 - 2) La Fontaine zur Beschreibung Versailles' (Vorwort zum Psycheoman, Longnon-Ausgabe s.o.S.18) "Cette dernière n'est pas tout à fait conforme à l'état présent des lieux; je les ai décrits en celui où dans deux ans on les pourra voir..." Gleiches gilt vor allem für die Parkanlagen von Vaux.

Vorausschau nicht verzichten, da ihre realen Vorbilder der Beschreibungen noch nicht fertiggestellt sind; allerdings stützen sich beide auf Pläne, Zeichnungen oder mündliche Mitteilungen der ausführenden Künstler.

Eine leichte Erinnerung von inhaltlicher Kongruenz zwischen Geschehen und Bild zeigt sich in der künstlerischen Ausgestaltung des Amorpalastes: Psyché könnte erraten, wer ihr Gatte ist, wenn ihr auffiele, wie oft Amors Triumph Gegenstand der Malereien und Skulpturen ist.

c) Der didaktische Bau

Seit Filarete kündigt sich in der Baubeschreibung der Einfluß der theoretischen Architekturbetrachtung, des Architekturtraktats an. Zwar waren die antiken Theoretiker nie ganz vergessen worden¹⁾, doch erst mit der Wiederentdeckung der klassischen Architekturtheorie Vitruvs 1414 durch Poggio²⁾ gewann diese Gattung wieder größeres Interesse und beeinflusste in hohem Maße die Baukunst des Quattrocento. Mit den darin enthaltenen Grundlagen der Antike machte sich in Italien hauptsächlich Leon Battista Alberti vertraut und verband sie in seinem "De re aedificatoria"³⁾ mit den Erkenntnissen seiner Zeit. In Frankreich entstand eine ähnliche Synthese durch

1) vgl. Ilg, s.o. S.13-23; der einen guten, kurzen Überblick über kunsttheoretische Schriften in Bezug auf Colonna gibt.

2) vgl. Goebel, s.o. S.282

3) vgl. ebenda S.282; die Entstehungszeit ist in der Forschung umstritten. Bauer vermutet sie zwischen 1443 und 1452 (s.o.S.30, Anm.3). Ein erster Druck ist von 1485, vgl. Goebel, s.o. 282

den großen Baumeister Philibert de l'Orme, den man den "Vater der französischen Architektur" nennt. Von Alberti stammt die Idee des Modells, welches "pragmatischen Wert, annähernd im platonischen Sinne als erste Fixierung einer Idee" ¹⁾ erhält; jedes einzelne Bauwerk enthält ein Programm, enthält Hinweise für den zeitgenössischen Architekten, wie er zu bauen habe. Schönheit soll sich dabei mit Zweckmäßigkeit verbinden, diese Verknüpfung führt dann im Extremfall in die Utopie ²⁾. Alberti selbst steht zwischen der reinen Architekturtheorie und -utopie. Zentralbegriff seiner Kunstauffassung ist "die Perfektion als sichtbarer Ausdruck des Guten" ³⁾, also die Entwicklung eines idealen Bauwerks.

Durch Verbreitung der theoretischen Werke - Übersetzungen in Frankreich durch Jean Martin ⁴⁾ - kommt es in der Renaissance dazu, daß die Baubeschreibungen in der Literatur zwar immer noch überaus prachtvolle Schlösser und Paläste enthalten, diese aber "doch in den Grenzen des Möglichen, als Spiegelbilder der hervorragendsten wirklichen Architekturen..." schildern ⁵⁾. Auf die Abhängigkeit des romanhaften Werkes Filaretes von den zehn Büchern über die Baukunst, vor allem im Formalen, wurde bereits hingewiesen. Filarete gelangt mittels

1) Bauer, s.o. S.37

2) vgl. ebenda S.107

3) ebenda, S.30

4) Übersetzung der Werke Serlios 1545, Colonnas 1546, Vitruvs 1547, Albertis 1553.
Vgl. Goebel, s.o. S.311

5) Ilg, s.o. S.67

seiner Stadtgründung zu einer "Einteilung seiner Bauwerke und zur Erläuterung seiner Regeln"¹⁾. Er bemüht sich um die "wahre Proportion"²⁾, um Gesetze in der Baukunst. Durch die Auffindung des goldenen Buches propagiert er die Regeln und Formen der antiken Kunst, unterwirft sie jedoch in den meisten Fällen, so auch im behandelten Beispiel, einer zu starken allegorischen Deutung, als daß seine Forderung nach Wiederbelebung der Antike den angestrebten Zweck erreicht.

Auffälliger ist dieses Bemühen hingegen bei seinem geistigen Nachfolger Colonna. Obwohl es den Forschungen Pozzis zufolge keine fixierbaren Vorbilder für seine Bauten gibt³⁾ und auch eine persönliche Kenntnis der antiken Kunstdenkmäler vermutlich nicht bestand⁴⁾, erweist sich Colonna als Kenner der Antike, "seine ästhetisierenden, kunstphilosophischen Urteile" bringen ihn in die Nähe Albertis⁵⁾. Vitruvs Architekturtraktat wurde hier zu einer "phantastischen Traumlandschaft", es entsteht eine Art "historischer Archäologie"⁶⁾. Die Beschreibungen halten sich im nüchternen Stil des Traktats, sie enthalten Angaben zu Material, Konstruktion und Proportionen⁷⁾. Colonna ist umso mehr zu einem Verfechter des Antikenkults zu rechnen, als auch seine

1) Bauer, s.o. S.71

2) ebenda S.74

3) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.52; vgl. auch Bauer, s.o. S.91

4) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.73, dagegen Goebel, s.o. S.281

5) Ilg, s.o. S.68

6) Bauer, s.o. S.89 und 91

7) vgl. Ilg, s.o. S.26 f.

allegorische Ausdeutung nur das Ziel hat, die Antike wiederzubeleben. Auch bei ihm allerdings in der Ausrichtung der Frührenaissance, denn es lassen sich in der Ornamentation, besonders des Eleuteryl-lidapalasts, stark lombardeske zeitgenössische Formen finden¹⁾. Es handelt sich also doch nur um eine vermeintliche Echtheit der klassischen Kunst. Großen Einfluß gewann die "Hyperotomachia" durch ihre klare Schilderungsweise und die fachgerechte Terminologie²⁾; ihm verdankt man eine Popularisierung der termini technici Vitruvs, da Colonna die Vulgärsprache anwandte - wenn auch noch sehr vermischt mit lateinischen, griechischen und hebräischen Worten -, um seine Zeitgenossen für wissenswerte Dinge der Antike zu interessieren.

Die Beschreibung der Abtei von Thélème setzt eine ziemlich genaue Kenntnis der zeitgenössischen Architektur und ihrer Probleme voraus. Rabelais' Architektenfreunde haben ihn vermutlich zur Beschreibung angeregt, wenn nicht sogar unterstützt. Blunt vermutet eine Beteiligung de l'Ormes an der Planung von Thélème, Curnier hält einen Einfluß des Vittorina da Feltre für wahrscheinlich, welcher im 15. Jahrhundert die Pläne für eine "maison d'éducation privée pour les enfants du duc de Gonzague, la maison joyeuse", aufgestellt hatte und auch Castiglione für seinen "Cortegiano" anleitete³⁾.

1) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.73

2) vgl. Ilg, s.o. S.30, 61 und 71; vgl. auch Junecke, s.o. S.104

3) P.Curnier, Autour de l'abbaye de Thélème, in: Information littéraires 12, Mai-Juni 1960, S.93-96, Paris 1960, S.94; vgl. auch Blunt, Philibert de l'Orme, s.o. S.14

Aus all diesem kann man vielleicht ableiten, daß Rabelais mit dem Klosterbau seinen Beitrag zur Architekturkonzeption liefern wollte, "une sorte de manifeste", wie Heulhard es nennt¹⁾.

Einige architektonische Termini scheint Rabelais direkt von Colonna übernommen zu haben²⁾, im großen und ganzen kommt ihm aber nicht der Ruhm eines "sprachlichen Neuerers" auf diesem Gebiet zu, wie mit Recht seinem Landsmann Herberay des Essars³⁾. Weit mehr als Rabelais hat dieser die französischen Fachausdrücke verbreitet, die ihren Ursprung in der Antike nahmen und über die italienischen Theoretiker von den Künstlern, die unter Franz dem I. aus Italien kamen, übernommen und ab ca. 1530 weiterentwickelt wurden⁴⁾. Viele dieser Termini finden erst über Herberay Eingang in die französische Umgangssprache⁵⁾.

d) Der ideale Bau

Das architektonische Ideal des Mittelalters hat seinen Ursprung im Willen, ein irdisches Abbild des himmlischen Jerusalem zu schaffen. Die mittelalterliche Heilsvorstellung hoffte auf eine Realisierung der 'Civitas Dei' auf Erden⁶⁾. Von daher sind die irrealen Züge der frühen Baubeschreibungen begründet,

1) Heulhard, s.o. S.7

2) vgl. Goebel, s.o. S.289. Eine sprachgeschichtliche Untersuchung der fachgerechten Termini Rabelais' findet sich bei L.Sainéan, *La langue de Rabelais*, Bd.2, Paris 1922, S.283 f.

3) Goebel, s.o. S.310

4) vgl. ebenda S.310

5) vgl. ebenda S.311

6) vgl. Bauer, s.o. S.2 f.

daher die immer wieder auftauchenden Beziehungspunkte zur apokalyptischen Beschreibung Jerusalems und andere biblische Symbole, wie wir sie bei Boccaccio gesehen haben. Die "Emanzipation des Bürgerlichen" usurpierte dann das Paradiesesbild durch die bürgerliche, selbständige Stadt, "ein von der Gemeinschaft gestaltetes Zentrum, ein Geschlossenes, überschaubar und begreifbar"¹⁾.

Die antike Tradition des Städtelobes hatte sich erhalten, dessen formale Ablauffolge sich noch in der Bau- und Stadtbeschreibung der Renaissance auswirkt, ohne dabei aber den Anspruch auf die Gestaltung des Himmlischen im irdischen Abbild aufzugeben. Dazu kam aber die Antike als "Ersatz für das verschwundene himmlische Jerusalem"²⁾. Neu war außerdem der pädagogische Anspruch des Kunstwerks, wie wir ihn im Haus der Tugenden und der Laster verkörpert finden.

Sowohl Filarete als auch Rabelais, vielleicht in Anknüpfung an Alberti, halten sich im Formalen eng an die feste Reihenfolge des Städtelobes, dessen für uns wichtigsten Punkte in folgendem bestehen:³⁾

1. Die Lage der Idealstadt (oder Gebäudes) in einer fruchtbaren Ebene.
2. Beschreibung von Mauern, Toren und Türmen.
3. Schilderung von Forum, Straßen und Bädern,
4. die von Kirchen und Gräbern.
5. Pflege von Wissenschaft und Kunst.
6. Wohlstand der Bewohner.
7. Regierungsweise des Königs.

1) Bauer, s.o. S.3

2) ebenda S.50

3) vgl. ebenda die folgende Reihe S.52

Dieses Schema läßt sich, wie man am Beispiel Rabelais' nachprüfen kann, ohne weiteres auf ein Gebäude anwenden. Was bei Rabelais allerdings hinzukommt, der Anspruch auf die "Gesamtgestaltung des Lebens" ¹⁾, führt über den idealen Bau hinaus in die Utopie. Dort allerdings fällt dann der pädagogische Wille der Kunst, wie er im Idealbauwerk vorhanden ist, weg oder ist nur noch in ganz geringem Maße in der Schilderung der Bibliothek zu spüren.

Wichtige Elemente der Idealplanung sind

- 1) Meßbarkeit, 2) Symmetrie ²⁾ und Proportion,
- 3) Aufriß und Grundriß, sowie Raumaufteilung.

Diese Angaben können erreichen, daß das fiktive oder reale Gebäude dreidimensionalen Charakter erhält. In diesem Sinne sind die Bauten Filaretes, Colonnas, Rabelais', Herberays und der drei französischen Autoren des 17. Jahrhunderts ideale Gebilde, zumal sie in vielen Details dem architektonischen Ideal ihrer Epoche entsprechen oder nahekommen, in einigen Fällen es sogar übertreffen.

1) vgl. Bauer, s.o. S.99

2) "Die räumliche Mittelachse, die sowohl der Renaissance wie dem Barock eigen ist, war das wirksamste Mittel, den empirischen Raum kennenzulernen und darzustellen." Junecke, s.o.S.51. Der Symmetrie nur scheinbar entgegen gerichtet ist die Herausbildung eines "säulenverstellten Durchblicks" im Manierismus, welcher einen "Durchstoß der zentralen Bilachse durch die bisher sichere Raumabschließung" darstellt. In dieser architektonischen Form wirkt sich die "Nachahmung der erfahrbaren Weltweite, ja des Unbegrenzten aus". Junecke, s.o. S.85

Herberays Paraphrase von Chambord mag zur Erläuterung dienen: seiner Beschreibung "legt Herberay bereits den späteren Zustand mit den in Etagen geteilten Kreuzarmflügeln zugrunde" ¹⁾. Nicht nur diese Schematisierung zu einem griechischen Kreuz und die schon erwähnte neuartige, nur von Gilles le Breton 1530 in Fontainebleau und 1535 von Blaise Lepestre in Caen in nur zwei Ordnungen ausgeführte ²⁾ Übereinanderstellung verschiedener Säulentypen, sondern auch die Verknüpfung des Donjons mit dem quadratischen, ihn umgebenden Gebäude, wurde von Herberay idealisiert: der Donjon ist nämlich in Chambord durch eine Galerie mit dem äußeren nord-westlichen Eckturm verbunden, befindet sich also keineswegs in der Mitte des Baus ³⁾. Herberay nun macht daraus ein zentralsymmetrisches und damit idealisiertes Gebilde.

Die Architektur des Barock hat jedoch diese ideale Symmetrie auch in der Realität erreicht, so daß eine künstlerische Beschreibung wie die La Fontaines zu anderen Mitteln greifen muß, um nicht in die einfache Periegesis zu verfallen. Daher versucht man, den Gegenstand der Schilderung "aus einem anderen als dem normalen Blickwinkel" heraus zu sehen, der "unmittelbare Objektbezug" wird aufgehoben, so daß der betrachtete Gegenstand nur in "übergeordneten Zusammenhängen" und nicht aus der Schilderung selbst immanent werdend erkennbar wird. "Scheinbar Unlogisches wurde mit den Mitteln der Logik sorgfältig entworfen" ⁴⁾. Von daher kommt es, daß die

1) Junecke, s.o. S.88

2) vgl. Goebel, s.o. S.303

3) vgl. ebenda S.303

4) Junecke, s.o. S.98

Schöpfungen La Fontaines, trotz ihrer Ableitung von bestehenden Dingen, den Eindruck irrealer Beschreibungen bewirken.

e) Der utopische Bau

Die Utopie ist eine literarische Gattung, die ihren Anfang spezifisch in der Renaissance nimmt; die mittelalterliche Himmelsstadt als "Symbol im Abbild" läßt sich nun klar gegen die "künstlerische Fiktion" abgrenzen¹⁾; man vergleiche dazu nur einmal unser erstes Beispiel mit einem der späteren Zeit.

Die Utopie als Roman einer vollendeten Gesellschaft und deren Behausung entstand in ihrem theoretischen, fiktiven Charakter, "da die Ästhetik der Renaissance als säkularisierte Form mittelalterlicher Metaphysik und als noch mittelalterlich im Sinne eines Glaubens an das Paradies auf den praktischen Anspruch auf Gestaltung des Paradieses auf Erden erhob"²⁾. Seit Morus bedeutet sie aber nur ein aus der sinnlichen Erfahrung der Unmöglichkeit paradiesischen Lebens in der Realität entstandener Traum von deren Überwindung³⁾, jedoch immer noch mit der Möglichkeit einer Verwirklichung. Der Utopia-Roman weist arkadische Elemente auf, die jedoch dem Arkadia-Gedanken ("Ziel einer Flucht aus der schlechten und feindlichen Stadt"⁴⁾) entgegengesetzt sind. Die Antike übernahm

1) Bauer, s.o. S.6 und 44

2) ebenda, S.47

3) vgl. A. Doren, Wunschräume und Wunschzeiten, in: Vorträge der Bibliothek Warburg Bd.4, 1924/25, Nendeln/Liechtenstein 1967, S.158 ff., S.161

4) Bauer, s.o. S.26

als "beste Möglichkeit in ihren Formen das edukative Ideal zu verwirklichen" die Rolle des "entschwundene(n) himmlische(n) Jerusalem(s)" ¹⁾. Nur handelt es sich jetzt nicht nur um eine Stadt, sondern um ein literarisches Schema, ein künstliches Gebäude wird errichtet, das aber eingestandene Fiktion ist, eine Allegorie für das Staatsempfinden der Renaissance. Typensetzend und vor allem namengebend war der Roman Thomas Morus' "Utopia", der 1516 in Löwen erschien ²⁾. Wegbereitend dafür war schon Filaretos Werk, das mit der Suche nach einem arkadischen Ort für die Gestaltung des Modells die künftige Rahmenhandlung prägte und zugleich durch die Verschlüsselung und Handlungsverkettung, die als Distanzierungsversuch zu werten ist, die beabsichtigte Theorie als "historische Erfahrung" ausgab ³⁾. Seit der Planung Sforzindas spielt die Symmetrie der utopischen Gebäude eine große Rolle, sie wird "zum Symbol der qusai-paradiesischen Perfektion" des jeweiligen Gegenstandes ⁴⁾. Von ebenso weittragender Wichtigkeit ist auch die von Filarete erstmals betonte "Wohnfunktion", die schon erwähnte Verkettung des funktionsgerechten, praktischen Details mit der geforderten Schönheit, wie wir sie noch im Beispiel der Dachrinnenkonstruktion Rabelais' finden ⁵⁾.

Bei Morus entwickelt sich dann eine ganze Insel zum Symbol, zu einer "Allegorie für eine gesellschaftstheoretische Spekulation" ⁶⁾. Die Insel

1) Bauer, s.o. S.50

2) vgl. ebenda S.24

3) ebenda S.82 und vgl. ebenda S.70

4) ebenda S.105 und vgl. ebenda S.74

5) vgl. ebenda S.107 f.

6) Sckommodau, s.o. S.2

wird aus den gleichen Gründen wie etwa die Mauer gewählt, da sie durch ihre Abgeschlossenheit die Reinheit des Modellfalls garantiert. Rabelais klagt diese Einengung an und verzichtet daher auf die Mauern in Thélème. Das somit entstandene Gebilde erhebt jetzt den "Anspruch auf übergeschichtliche Wirklichkeit" des Systems¹⁾. In der Beschreibung vermengen sich dann politisch-pädagogische Absichten - da ja zugleich Verwaltung, Gesetze und Lebensführung geschildert werden - mit einer leisen Ironie des Autors, wenn dieser die Fiktion als Gegenbild der Realität eingesteht. Das erstaunliche Zugeständnis an den Fremden bei Filarete, der den Bau der Tugend besichtigen darf, ohne die eigentlichen Voraussetzungen zu erfüllen, weist auf die Konzeption des Gebäudes als utopisches Bauwerk: nur er, der Fremde, kann die Wirklichkeit Utopias garantieren²⁾.

Wenn man "die Konstruktion von der Allegorie her" als einen "Grundzug des Utopischen" ansieht³⁾, kann man sicherlich Filaret's Haus der Tugenden und der Laster als ein utopisches Bauwerk gelten lassen; jedoch läßt sich diese Analyse nicht mehr auf Rabelais' Anti-Kloster anwenden.

Rabelais hat kein Anrecht auf den Titel eines Sozialreformers. Obwohl die Kapitel 52-57 des „Gargantua“ ernst zu nehmen sind, lag es sicherlich niemals in seiner Absicht, ein regelrechtes neues Gesellschaftssystem zu erschaffen; vielmehr sollte man mit Köhler⁴⁾

1) Bauer, s.o. S.82

2) vgl. ebenda S.81

3) ebenda S.80

4) vgl. Köhler, s.o. S.111 f.

aus der Thélèmebeschreibung, die sich so völlig vom sonstigen Roman absetzt, die Auffassung Rabelais' folgern, daß "sich die menschliche Natur nur in einem Reservat in Reinheit entfalten" kann, und daß dieses "Wunschbild", das die "[naturwidrige] Gesellschaft und ihre Institutionen" ausschließt, "der Welt zugleich entrückt und mit ihr konfrontiert ist". Ob allerdings die Thélème-Gemeinschaft wirklich ein Ausdruck von Rabelais' "Optimismus der Perfektibilität des Individuums" und seiner "Harmoniegewißheit" darstellt, bleibt zu bezweifeln¹⁾. Die Geschichte von Thélème ist aber mit utopischen Mitteln erzählt: "Phantastische Erfindung, Allegorie und intellektuelle Konstruktion sind ihre Grundlagen"²⁾. Bauer bezeichnet das Kloster daher als "Gegen-Utopie", zu der es durch die Wendung in die Parodie wurde; die 'Verkehrung' sei eines der Grundmerkmale der phantastischen Erzählung, die ja im 16. Jahrhundert auf Grund des Produktivwerdens der Ironie außerordentlich aktuell wurde, und die in hohem Maße ja auch den Gargantua bestimme³⁾. Nur habe Rabelais "manchmal seine Absicht zu parodieren [vergessen], indem alles, wie in den Utopien, perfekt funktioniert..."⁴⁾. Gerade in der Parodie werde aber deutlich, wie wenig die Utopie, was immer wieder übersehen werde, Konstruktion einer politischen Möglichkeit sei, sondern vielmehr "quasi-künstlerische Verkörperung eines philosophisch-allegorischen Concetto".

1) Köhler, s.o. S.110

2) Bauer, s.o. S.82

3) vgl. ebenda S.122 f.

4) ebenda S.88

"Utopia ist ein Kunstwerk, d.h. erbaut im Glauben an eine mögliche Verkörperung - aber nicht Verwirklichung, sondern Gestaltung einer Idee" ¹⁾.

Solcherart definiert, läßt sich die Beschreibung von Thélème also doch als Utopie werten, als Ideal, welches aber - wie die grotesken Züge an diesem Bild verdeutlichen - nicht Realität werden soll, es auch nicht kann.

Das utopische Gebäude wird gerade in der parodistischen Übertreibung leichter verständlich, wenn man z.B. an die Stiftungsurkunde, die Zahlenmonstruositäten, die Mischung von Schematik und plötzlichem Detail, und vor allem an die Betonung der nützlichen Funktion des Details denkt. Wie alle Utopien ist Thélème ein Ort der Lebenden, an die Toten wurde nicht gedacht, denn es gibt keinen Friedhof ²⁾ Wiederum im Unterschied zu den meisten Utopien wird das Glück der Thelemiten nicht dekretiert: sie können - auch wenn sie das Kloster verlassen haben - draußen in der Welt glücklich leben ³⁾.

1) Bauer, s.o. S.85

2) vgl. C. Daly, Rezension von Ch. Lenormant, Rabelais et l'Architecture de la Renaissance. Restitution de l'abbaye de Thélème. S.196-208, in: *Révue générale d'architecture et des travaux publics*, Paris 1841, S.207

3) Curnier, s.o. S.96, hält Thélème ohne Zweifel für eine Utopie, allein schon aus dem Gegensatz zur Realität, auf der sich die Utopie aufbaut, aber sich nicht mit ihr identifiziert. Dagegen steht die Meinung Heulhards, s.o.S.5 f., der im Thélème-Kapitel zwar keine "utopie sociale" im Sinne von Morus, aber dennoch einen für Franz I. und seinen Hof geschaffenen "plan d'organisation" sieht.

Auch im Amadisroman kann man eine vom Übersetzer gewollte utopische Erfindung sehen: der Palast Apollidons, bezeichnenderweise auf einer Insel gelegen, wäre dann als utopische Behausung der idealen Rittergesellschaft des 16. Jahrhunderts zu interpretieren¹⁾. Jedoch liegt darin nicht der Hauptzweck der sorgfältigen Ausgestaltung des Schlosses, wie es das nächste Kapitel zeigen wird.

f) Der panegyrische Bau

Schon mehrmals wurde auf die Kongruenz von realem Bauwerk und angeblich imaginiertem Schloß oder Palast hingewiesen, und seit langem ist es das Bestreben der Forschung, eine solche aufzufinden oder deren Unmöglichkeit nachzuweisen. Angefangen bei Colonnas üppigen Schöpfungen über Lemaires Tempelbauten bis zu Rabelais' Kloster ist jedoch bisher nur eine Existenz ähnlicher oder übereinstimmender Details festzustellen; vor allem für Thélème lassen sich viele Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Schlössern oder antiken Kunstwerken finden²⁾, eine überraschende, genaue Übereinstimmung mit der realen Vorlage läßt sich jedoch erst beim Palast Apollidons nachweisen. Da man für diese fast exakte Kopie wohl

1) vgl. Goebel, s.o. S.214

2) Der vieleckige Grundriß: Burg von Boulogne sur Mer, vgl. Morçay, s.o. S.6, Farnese Palast in Caprarola und das Castel del Monte, vgl. Blunt, Philibert de l'Orme, s.o. S.11.
Die durchbrochene Dachlaterne: Blois, Gaillon und später Chambord, vgl. Lübke, s.o. S.48.
Die Nebengebäude und Sportanlagen entsprechen ungefähr den Erweiterungsarbeiten von Chantilly, vgl. A. Lefranc, Einleitung zu Oeuvres de François Rabelais, Bd. I, Paris 1912, S. CIV.
Symmetrie der Türme: Bonnavet, vgl. Plattard, s.o. S.80

panegyrische Absichten als Motiv heranziehen muß, wäre zu untersuchen, ob dieses Mittel, dem Herrscher oder Fürsten durch indirektes Lob zu schmeicheln, schon vor dem 16. Jahrhundert angewandt wurde. Schon in den "Silven" des Statius trifft man auf den Panegyrikus dichterischer Art¹⁾. Als Teilgebiet der Rhetorik überlebt er in vielen antiken Beschreibungen von Städten und Tempelbauten, auch in der christlichen Weiherede ist oftmals die Schilderung der Kirchen von panegyrischer Art²⁾. Daß eine Schmeichelei meist einen nicht eingestandenen Zweck verfolgt, wird deutlich am Beispiel Sforzindas: der Roman Filaretes ist zugleich Huldigungs- und Anregungsschrift, denn Sforza soll durch ihn zu neuem Bauen, natürlich nach den Plänen seines Architekten Filarete, ermuntert werden³⁾.

Die Lobpreisungen des Estegeschlechts, als Verkörperungen des damaligen ritterlichen Ideals, der beiden Hofdichter Boiardo und Ariost, welche sich hinter den Ausmalungen von Loggien und Prunksälen nur wenig verbergen, dürften von ähnlichem Ursprung sein; ebenso der noch zu erwähnende Kunstbrunnen im "Orlando furioso".

Da eine direkte Beziehung der Thelemiten-Abtei zu einem existierenden zeitgenössischen Schloßbau nicht nachgewiesen werden konnte, kann von einer panegyrischen Absicht Rabelais' nicht gesprochen werden.

1) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.10

2) vgl. ebenda S.17 f.

3) vgl. Ponten, s.o. S.32

Ganz eindeutig ist nun dies bei Herberay des Essars. Franz I. hatte die spanische Fassung Montalvos 1525 während seiner Gefangenschaft in Madrid kennen und schätzen gelernt, und er beauftragte den Dichter mit einer Übersetzung¹⁾. Herberay geht dann - offensichtlich, um dem König einen Gefallen zu tun - von dem 1519 von Pierre Nepveu, genannt Trinqureau, begonnenen²⁾, bis 1537 sich hinziehenden Bau des Loire-Schlusses Chambord aus, das er noch etwas kostbarer, jedoch klar erkenntlich in seiner Dichtung schildert. An die Stelle der vagen Angaben, der Superlativē und 'Unsagbarkeitsformeln' der spanischen Vorlage tritt jetzt das fachlich exakte Vokabular des Sieur des Essars³⁾. Auch die Ausmalung der Gartengalerie mit Jagdszenen soll ein schmeichelnder Hinweis auf die Jagdleidenschaft des Königs und auf das als Jagdschloß gedachte Chambord geben. "Die Oberbauten Chambords mochten den literarischen Allusionen Herberays insofern entgegenkommen, als hier eine mit den strengen architektonischen Konzeptionen rivalisierende Phantastik dem königlichen Bauherrn sicherlich willkommen erschien" ⁴⁾. Da nun andererseits in der Vorrede zum vierten und fünften Buch eine Assoziation von Amadis und dem

1) vgl. H. Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 1914, S.76; vgl. Sckommodau, s.o. S.6

2) später wahrscheinlich unter Leitung von Domenico da Cortona, gen. Boccador, fortgeführt, vgl. Goebel, s.o. S.301 f.

3) vgl. Goebel, s.o. S.298

4) Sckommodau, s.o. S.6

französischen König angestrebt wird¹⁾, ergibt sich aus dem symbolischen Gehalt der leitende Gedanke Herberays, der sich am "Palais d'Apollidon exemplarisch darstellt...": "Die Inbesitznahme des eigenen 'gallischen' und des griechisch-römischen Erbes durch Frankreich"²⁾.

Obwohl die Architektur im französischen Drama keine besondere Rolle spielt - jede längere Beschreibung wäre gegen die Eigengesetzlichkeit im Schauspiel -, ist es nicht verwunderlich, daß Desmaretz als kunstbegeisterter Kenner in seiner Komödie eine im Stück wohlbegründete Schilderung des Familiensitzes seines Gönners Richelieu einstreut. 1631 hatte der Kardinal den alten, bescheidenen Bau von Jacques le Mercier vergrößern und prächtig ausgestalten lassen, die Innenräume waren von Poussin und Perugino ausgemalt worden, unter den circa hundert, meist antiken Figuren in den Nischen des zweiten Stocks waren die zwei unvollendeten Sklaven Michelangelos aufgestellt³⁾. Das Theaterpublikum, dem die Kongruenz von Fiktion und Realität nicht verborgen blieb, scheint sich sehr für die detaillierte Beschreibung Richelieus interessiert zu haben, wie es ja alles, was den Regierungschef anging, mit Neugier aufnahm⁴⁾. Einige unwesentliche Diskrepanzen,

1) Herberay glaubt noch an ein französisches Original des Amadis und bezweckt in der Vorrede, Franz I. ein gallisches Nationalepos zurückzuerstatten, vgl. Goebel, s.o. S.309

2) ebenda S.309

3) vgl. Lancaster, s.o. S.169 f.

4) vgl. Hall, Einleitung, s.o. S.XXV

die sich bei einem Vergleich zwischen literarischem Bild und den Stichen J.Marots (nicht vor 1643) ergeben, sind kaum zu klären¹⁾. Unter Heranziehung der Schilderung Mlle de Montpensiers und der von Lancaster bewiesenen Tatsache, daß vieles erst 1642 unter dem Erben, dem Duc de Richelieu, fertiggestellt wurde, kommt Lancaster zu dem Schluß, daß Desmaretz oder sein Informant das Schloß noch vor der Vollendung besichtigt haben muß²⁾. Darin läge auch die merkwürdig kurze Innenraumschilderung begründet.

Die Unvollständigkeit von Mlle de Scudéry's Beschreibung von Vaux-le-Vicomte beruht auf der gleichen Tatsache, daß nämlich das Luxusschloß Fouquets zum Zeitpunkt der Vollendung des zehnten Buches der "Clélie" noch nicht fertig war. Seit Franz I. hatten sich alle Minister oder 'Surintendants' in Paris Häuser und auf dem Lande Schlösser errichten oder verschönern lassen, so auch Fouquet auf dem Höhepunkt seiner Macht³⁾. Unglücklicherweise führte unter anderem gerade diese "mise en valeur" des Prachtbaus den Erbauer in königliche Ungnade⁴⁾. Zur architektonischen Gestaltung hatte sich der Minister den berühmtesten Baumeister Louis le Vau auserwählt, der ihm vermutlich von Mazarin und Servien empfohlen worden war⁵⁾, ein Künstler, dem es besonders gut gelang, die französische Architekturtradition mit dem neuen, von Italien kommenden

1) vgl. Lancaster, s.o. S.170 f.

2) vgl. Desmaretz, s.o. S.171

3) vgl. Cordey, s.o. S.13 f.

4) ebenda S.15

5) vgl. ebenda S.15

Geschmack zu verbinden¹⁾. Von ebenso hervorragender Güte waren die Maler, Dekorateure, Skulpteure und Gartenarchitekten, die Foucquet heranzog, und "les plus grands dieux étaient nécessaires pour symboliser ses mérites et ses vertus"²⁾. Und so preisen auch die Dichter den damals auf dem Gebiete der bildenden Kunst, Wissenschaft und Literatur noch so mächtigen Mäzen. Wenn Le Brun die Symbole der Stärke Herkules malt, so meint er damit zugleich eine Anspielung auf die Stärke Fouquets³⁾. Denselben Zweck erfüllt die Apotheose der Sonne, und man kann eine gewisse Armut der Thematik Lebruns feststellen, wenn man bedenkt, daß er später in Versailles für Ludwig XIV. ebendieselben Symbole wie Herkules, Sonne (Apoll) und andere wiederverwandte⁴⁾. Mlle de Scudéry fügt diesem Lob dann nur noch den Ruhm Lebruns selbst hinzu⁵⁾ und entschuldigt sich selbst, daß sie nicht alles beschrieben habe, denn "Valterre n'est encore qu'en son enfance"⁶⁾. Sie bewundert nicht nur die Schönheiten, sie findet auch überall einen "sens caché", welcher nach der Augenfreude nun auch den Geist (raison) befriedige⁷⁾.

Anders verhält sich La Fontaine bei der Beschreibung genau desselben Projekts. Im Salon der Muses kann

1) vgl. Cordey, s.o. S.19; Triumph der Italianisierung durch Restitution der monumentalen Säulenordnung in der französischen Kunst.

2) ebenda S.50

3) vgl. ebenda S.49

4) vgl. ebenda S.50

5) vgl. Scudéry, s.o. S.1125

6) ebenda S.1141

7) ebenda S.1125

er nicht einhalten, verwundert zu fragen: "Quoi? Je vous trouve ici, mes divines maîtresses. De vos monts écartés vous cessez d'être hôtesse! Quel charme ont pour vous les lambris que je vois?" ¹⁾. Es handelt sich hierbei um die etwas volkstümlichen Gestalten der Musen, welche Lebrun vielleicht nach römischen Modell-Skizzen ausführte ²⁾; sie sollen dem Triumph der Tugend und der Treue Fouquets dem König gegenüber - besonders während der Fronde - dienen ³⁾. La Fontaines Lob ist im wesentlichen gemäßiger und diskreter, auch mit künstlerischer Beweglichkeit verborgen, so zum Beispiel im Gespräch der beiden Fische ⁴⁾. Unter seiner Feder gewinnen die Gegenstände einen Zug des "merveilleux", der weit über den bloßen Panegyrikus hinausweist ⁵⁾. Für ihn bedeutet der 'Traum von Vaux' eher die Rekonstruktion einer Atmosphäre des guten Geschmacks, der Schönheit und des Wunderbaren, so wie er sie im Kreise Fouquets kennengelernt hatte; und noch in der "Elégie pour le malheureux Oronte", die nach dem Sturz des Ministers entstand ⁶⁾, "il rend hommage à la beauté de Vaux qu'il aime en artiste", ohne daran zu denken, daß das Schloß mit ein Grund war für die Bestrafung Fouquets ⁷⁾.

1) La Fontaine, s.o. S.275

2) vgl. Cordey, s.o. S.67

3) vgl. ebenda S.66

4) La Fontaine, Clarac-Ausgabe, s.o. S.97-99

5) vgl. Kohn, s.o. S.92

6) Als drei fliegende Blätter ohne Datums-, Orts- und Autorenangabe als 'Elegie pour M.F.' umkreisend, unter dem hier genannten Titel 1666 im Recueil la Suze, 2. Aufl., erschienen, vgl. Clarac-Ausgabe, s.o. Anm. zu S.528, S.900

7) vgl. Kohn, s.o. S.112

Ein Pendant zur Beschreibung Vaux-le-Vicomtes schafft La Fontaine später im Psycheronoman mit dem in der Rahmenhandlung geschilderten Versailles. Er nimmt den Vergleich Apoll - König in verstärktem Maße wieder auf - wie es auch die ausgestaltenden Künstler taten - und setzt die Akzente diesem Thema folgend. Eine Gleichsetzung von Gott und Souverän wirkt besonders suggestiv durch das Vorbeispazieren des Königs¹⁾. Das Jahr 1668 markiert den Anfang der großen Zeit von Versailles, welches Vaux ablöst, die Zeit, in der das königliche Schloß zum "vielschichtigen Symbol" wird, nationaler, geistesgeschichtlicher und ästhetischer Natur²⁾. Die Zerstörung der Grotte 1684 und das Entfernen der meisten königlichen Embleme und Symbole nach 1789 läßt den Vergleich von Sonnengott und Sonnenkönig leider nicht mehr so klar erkennen³⁾, nur Latonabecken und Bassin d'Apollon, auf der Hauptachse des Parks liegend, geben davon noch Zeugnis. La Fontaine wird den zwei Richtungen der Gleichsetzung gerecht: einmal in Genealogie, Leben und Attributen Apolls und der auf ihn bezogenen Darstellungen des Olymps, zum anderen in "einem allegorischen Weiterdenken der lebenspendenden, ordnenden Funktionen der Sonne"⁴⁾. Seine 'Verdichtung' setzt sich daher in hohem Maße von den panegyrischen

1) vgl. Junecke, s.o. S.77

2) vgl. H.L. Scheel, Versailles als dichterisches Thema und als Symbol, in: Romanische Forschungen 72, S.278.

3) vgl. ebenda S.280

4) ebenda S.281

Werken seiner Zeitgenossen, wie z.B. Félibien, ab. Auch soll diese Gleichsetzung von König und Gott nicht nur als "höfische Schmeichelei" bewertet werden: "Wir haben hier eine der Äußerungen vor uns, die aus der glücklichen Sicherheit der Menschen des 17. Jahrhunderts stammen, aus der beseligenden Vorstellung einer in allen ihren Teilen bestmöglichen Welt¹⁾. Gleichzeitig mit dem Lob auf den König, preist der Dichter auch den Organisator der Prunkanlage, Colbert, 'surintendant des Bâtiments'; aber ob diese Schmeichelei ihren Nutzen gebracht hat, scheint nicht geklärt²⁾.

1) Junecke, s.o. S.77; Junecke betont, S.78, aber, daß die Metamorphose oder Vergottung des Fürsten, die in der Renaissance noch nicht wieder bekannt war - dort nur Vergleiche, aber nicht Gleichsetzungen -, im 17. Jahrhundert nicht ganz ernst genommen wurde, sondern ihre Berechtigung als vornehmes, jedoch spielerisches Symbol für die Ordnungsvorstellung der Zeit hatte.

2) vgl. Longnon, s.o. S.8 und 13;
vgl. Clarac, La Fontaine, s.o. S.93 Anm.1

2. Die Parkanlage

a) Locus amoenus

Der von Curtius so schön analysierte Topos des 'Locus amoenus' findet auch in unseren Beispielen seinen Niederschlag¹⁾. Wirksam wird vor allem die vom Vergil-Kommentator Servius betonte Annäherung an den Begriff 'amor': "'Liebliche Orte' sind solche, die nur dem Genuß dienen, also nicht zu nützlichen Zwecken gebaut sind."²⁾ Von Boccaccio bis Ariost erwähnen alle unsere Dichter fast immer vollständig die von Tiberianus herausgestellten sechs Landschaftsreize³⁾: Vögel, Hain, Windhauch, Schatten, Strom und Blumen. Meist herrscht ewiger Frühling, vermutlich als Relikt der Odyssee 7, 112 f., wo in Alkinoos' Garten ein ständiges Blühen und gleichzeitiges Fruchtetragen beobachtet werden kann⁴⁾, was dann von Claudian und den lateinischen Dichtern fortgeführt wurde bis zum Anger des dolce stil nuovo⁵⁾.

Bei Ariost ist die Szene noch etwas meridionaler, während Boiardo noch an die Überlieferung der französischen höfischen Romane anschließt⁶⁾. Ariost

1) vgl. E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, S.197-207

2) ebenda S.197; Boccaccio schafft diese Verbindung durch die symbolischen Liebesströme, die dem allegorischen Brunnen entspringen, und deren einer (der aus dem Löwenhaupt) in einen prächtigen Garten fließt. (C.XXXIX, 10 ff. und 34-60)

3) vgl. Curtius, s.o. S.202

4) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.66

5) vgl. ebenda S.106 und vgl. P. Rajna, Le fonti dell'Orlando furioso, Firenze 1876, S.144.
Letzteres Element geht dann in die Dichtung Boccaccios, Boiardos, Ariosts, Tassos und sogar noch La Fontaines ein.

6) vgl. Rajna, s.o. S.144

verwendet, als er Orlando Angelica folgend beschreibt, die pathetische Formel der 'Kontrastharmonie' ¹⁾, welche auf die Sonderform des Locus amoenus, das Tempetal-Motiv, zurückgeht und besonders im höfischen Roman beliebt war. Noch stärker wirkt der Kontrast bei Armidas Frühlingsgarten auf dem Gipfel des schneebedeckten Berges. Meist war der Locus amoenus gleichzeitig von der Aufzählung eines 'Tierkataloges' begleitet ²⁾, und seine Spuren zeigen sich auch in den italienischen Beispielen, am deutlichsten aber im Amadis: im sehr mediterran wirkenden Park der "Insel" bewegt sich eine Menge von Tieren, meist 'einheimischer' Art, darunter jedoch auch die Fabeltiere Phönix und Einhorn ³⁾.

b) Der Paradiesgarten

Das antike Bild des Haines wurde von der christlichen Dichtung übernommen und umgewandelt als Bild des Paradieses; aus den elysischen Gefilden Vergils entstanden verschiedene Formen des irdischen Paradieses bei Claudian, Alanus von Lille oder Johannes von Hanville ⁴⁾; übernommen wurden gleichermaßen der ewige Frühling und die Bedeutung als Ort der Liebe. Hinzu kommt der Einfluß des mittelalterlichen Gartens mit der rosenbewachsenen Mauer, den regelmäßigen, oft symmetrisch eingeordneten und geformten Blumenbeeten (meist noch einfache Feldblumen) und

1) Curtius, s.o. S.207

2) vgl. Goebel, s.o. S.308

3) vgl. ebenda S.307 f.

4) vgl. Curtius, s.o. S.203 u.205

vor allem dem Brunnen¹⁾. Die Paradiesschilderung konnte gerade aus diesem letzten Element Gewinn ziehen, indem sie die Assoziation von irdischem Wasser und himmlischem Lebensquell erweckte.

c) Insel-Topos

Die arkadische Landschaft wurde mit Vorliebe in eine romantische, ungewisse Ferne versetzt. Schon Vergils bukolische Eklogen, die eigentlich Sizilien besingen, werden in ein erdachtes Arkadien versetzt²⁾. Um die Anonymität zu motivieren, diente der Insel-Topos als beste Möglichkeit. Eine Identifizierungssuche - wie bei Fornari - des Armida-reiches mit Japan³⁾ dürfte daher der poetischen Absicht entgegengesetzt sein.

Auf die Bedeutung des Insel-Topos innerhalb der utopischen Literatur wurde schon hingewiesen. Das allmähliche Verschwinden der Insel steht sicherlich mit der historischen Welterfahrung der Renaissance in Zusammenhang: sie wurde ihrer romantischen Abgeschlossenheit beraubt. Eine Erinnerung blieb jedoch erhalten in den künstlichen Inseln der italienischen Gartenarchitektur, die in der Barockzeit auch eine große Rolle im französischen Park und seiner Erwähnung in der Literatur spielte.

1) vgl. Cordey, s.o. S.85

2) vgl. Curtius, s.o. S.195

3) vgl. Kissner, Kommentar, s.o. S.333

d) Künstliche Natur

Während die Naturschilderung des Mittelalters aus Mangel an darstellerischen Mitteln einförmig geblieben war und nur einen unbeteiligten Hintergrund für die Handlung ergab oder allegorisch ausgenutzt wurde¹⁾, versuchten neue Kräfte der Renaissance sich dieses fast ungestaltete künstlerische Motiv zunutze zu machen in der Gestaltung der unterworfenen Natur.

Der natürliche Garten Boccaccios, der nur um der Betonung der Fruchtbarkeit willen mit dem ewigen Blühen und Reifen ausgestattet wurde, erfährt bei Boiardo eine Wandlung. Einerseits findet man hier erstmals wieder das antike natürliche Element des Schattens (I, VI, 48), andererseits erstmals die Beschreibung eines Zaubergartens (I, XII, 26-38). Der aus wertvollen Metallen und Edelsteinen aufgebaute "tronco de tesoro", der hier noch ausdrücklich als Zauberwerk bezeichnet ist, entwickelt sich in den nachfolgenden Beispielen zum Standardtyp eines prächtigen Park- oder Gartenbaumes. Bei Colonna begegnen wir außerdem künstlichen Früchten und Blumen aus Glas und Marmor und dem natürlichen, aber von Menschenhand beschnittenen Baum, sowohl im Labyrinth wie auch in einzelnen Gruppen stehend, Bux genannt²⁾, in Formen von Menschen und Pilzen. Das Labyrinth im Amadis ist aus lauter Balsambäumen geformt³⁾. Über Armidas seltenen, aber natürlichen Pflanzen liegt dann nur noch ein Duft, der die Kraft

1) Der allegorische Garten, wie z.B. der des 'Roman de la Rose' ist zurückzuführen auf das Urbild in Tibulls Liebesparadies, vgl. Pabst, Intelligenza, s.o.S.279

2) vgl. Ilg, s.o. S.78

3) vgl. Goebel, s.o. S.308

hat, alle in den Garten Eintretenden fröhlich zu machen, eine Kraft, die wohl auf die Ausstrahlung seiner Besitzerin zurückgeführt werden soll. Aber selbst Desmaretz kennt noch diesen märchenhaften Zug der Gartenbeschreibung: die Bäume des verger sind sowohl immer-blühend und -früchtetragend als auch künstlich.

e) Gartenschmuck

Seit der Renaissance machte sich der Wunsch nach neuem Schmuck der Gärten bemerkbar: Statuen und kleine Pavillons oder Loggien, wie man sie bei den italienischen Renaissance-Dichtern gesehen hat, wurden aufgestellt, Brunnen und Grotten angelegt. Es entwickelt sich der 'monumentale' Park der französischen Tradition, die Kunstwerke werden zu Attraktionen, denen die Gesamtanlage untergeordnet wird¹⁾.

Aus Italien stammt die Vorliebe für Wasserkünste, für die dekorativen 'parterres en broderie', die terrassenförmigen Aufteilungen und die Balustraden, sowie allgemein eine Anwendung der Gesetze der Perspektive, die den Park harmonisch auf das Schloßgebäude abstimmen²⁾. In freier, aufgelockerter und vager Anordnung finden wir noch die Wunderdinge und Schätze des griechischen Königssohns im Park des Apollidonpalastes. Von angenehmer, schon künstlerisch gewollter Varietät ist die Umgebung von Phalantes Schloß gestaltet; und vor allem der Park selbst ist

1) vgl. Cordey, s.o. S.85

2) vgl. ebenda S.86

nach streng geometrischen Linien angeordnet, Kanäle und regelmäßig gepflanzte Baumreihen lenken den Blick. Zu einem glanzvollen Höhepunkt entwickelte sich dann die französische Gartenarchitektur unter Le Nôtre, der zwar kaum neue Mittel erfand, diese Kunstrichtung jedoch bis zur Perfektion steigerte und den einzelnen Elementen wie Beeten, Wasserkünsten, Architektur und Buschwerk jeweils eine Rolle in der Gesamtkonzeption zuteilte¹⁾. Die Freude an seltsamen und kostbaren Attraktionen zeigt sich daran, daß Mlle de Scudéry in Clélie von einem "temple champêtre" und zwei Pyramiden, welche antike Sarkophage enthalten, spricht; diese Sarkophage sind zwar als in Fouquets Besitz befindlich nachgewiesen²⁾, jedoch niemals in Vaux untergebracht, noch sogar ihre Errichtung dort geplant worden.

f) Bewegte Natur

Eine Entwicklung, die nachweisbar ihren Ursprung in der Antike nimmt, verbindet die Malerei der Frührenaissance mit den literarischen Beschreibungen barocker Gärten: der Wunsch nach Wiedergabe der Bewegung in der Natur. Alberti, der in seinem 1435 beendeten 'Liber de pictura' den Malern nahelegt, die antiken Bewegungsmotive in Gestalt von Wind- und Meeresgöttern zu übernehmen³⁾, zeigt damit das Bemühen, natürliche Lebendigkeit zu erreichen.

1) vgl. Cordey, s.o. S.86

2) vgl. ebenda S.94

3) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.118 u.121

Die Gartenarchitektur griff dann auch in der Barockzeit auf die Mythologie zurück, "une nature peuplée de dieux et de demi-dieux ... capable de provoquer la stupeur du public ..." ¹⁾. In der Dichtung hatte schon Ronsard eine Belebung der Landschaft durch Einführen von Göttergestalten angestrebt ²⁾.

Die dekorativen Elemente entwickeln sich dann gleichermaßen in Dichtung und Gartenplastik, die Kunstgattungen stehen in ständiger Wechselbeziehung ³⁾. Tritonen, Meeresungeheuer, Sirenen, Helden und Götter bevölkern Gärten wie Dichtungen. Die Landschaftsbeschreibungen "semblent étrangement artificielles, dépourvues de toute spontanéité et de toute fraîcheur... la nature, telle que la voit le poète baroque est peuplée de forces vivantes et sensibles, et l'homme se sent entouré d'êtres animés, qui vivent comme lui et obéissent comme lui à une volonté intelligente!" ⁴⁾.

1) A.J. Steele, "A la claire fontaine...", Aspects de la poésie de l'eau au 17^{me} siècle. in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, No 6, Paris 1954, S.57-74, S.70

2) vgl. O. de Mourgues, O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine, Paris 1962, S.13

3) vgl. Scheel, s.o. S.279

4) A. Adam, Le sentiment de la nature au 17^{me} siècle en France, in: Cahiers de l'association internationale des études françaises, No 6, Paris 1954, S.1-15, S.9

Der Barockdichter ist sich dieser Künstlichkeit seiner Landschaftsbeschreibung wohl bewußt, doch deuten diese Wortspiele und Metaphern auf ein klar erkanntes, "vaste système de correspondances", auf eine versteckte "sensibilité"¹⁾, die diese Dichtung dennoch wertvoll macht. Die Poesie der Libertins nutzte die Möglichkeit zu unerwartet glanzvollen Metaphern, kunstvollen Drapierungen bis zur dekorativen, aber inhaltsarmen Form ab, so daß La Fontaine sich in Vaux und Versailles einer Stein gewordenen mythologischen Welt gegenüber sieht, die ihm zwar gefällt, deren dichterische Beschreibung in der traditionellen Weise ihm jedoch nicht mehr dienen konnte²⁾. "La transposition esthétique a déjà été accomplie par les peintres, les sculpteurs, les maîtres tapissiers". "Le poète se trouve dans la situation de quelqu'un dont l'imagination pour ainsi dire n'a plus rien à créer"³⁾. Er simuliert daher "une attitude de bienveillance un peu amusée"⁴⁾ und erweckt mit viel Humor und etwas Ironie die zu beschreibenden Dinge selbst zum Leben, zu Handlungen und Gefühlen⁵⁾. Auch verlieren die Gestalten bei ihm viel von ihrer etwas theatralischen Majestät und werden wie z.B. die schon genannten Musen von Vaux zu lebendigen, charmanten Wesen. Sein Verfahren wird

1) Adam, s.o. S.10 und 11

2) vgl. Mourgues, s.o. S.29

3) Kohn, s.o. S.91

4) Mourgues, s.o. S.29

5) M. Frhr. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich, Teil 1, Straßburg und Berlin 1906, führt diese Bewegtheit auf "einen Zusatz sentimentaler Empfindung" zurück.

dabei besonders deutlich, wenn man den Fragmenten von Vaux die sehr viel sorgfältigere und naturgetreuere Beschreibung Mlle de Scudéry's gegenüberstellt¹⁾. La Fontaine schildert auch im *Psycho-roman* nur einzelne Details und verfolgt damit als Zweck die Erschaffung einer für die Fabel günstigen Atmosphäre. Er selbst sagt im Vorwort dazu: "Et pour égayer mon poème, et le rendre plus agréable, car une longue suite de description historiques serait une chose fort ennuyeuse, je les voulais entremêler d'épisodes d'un caractère galant." ²⁾ Als Vorwand für diese eigenartige Beschreibungsweise dient ihm die Tatsache, daß der Park von Vaux ja gerade erst angelegt worden sei und eine Schilderung des jetzigen Zustandes nicht nur häßlich, sondern in zwanzig Jahren überholt sei. "...il ne faut avoir recours au miracle que quand la nature est impossible pour nous servir." ³⁾

g) Impressionen

Es scheint fast, als wolle sich La Fontaine der ganzen kostbaren Pracht seiner Zeit entziehen, indem er den mythologischen Gestalten, die seine Zeitgenossen gerade als Erhöhung des Menschlichen geschaffen hatten, wieder natürlich-menschliche Handlungen und Regungen zuschreibt und sie wie in einer Situation überrascht, auf die der Leser, zumal der seiner Zeit, nicht gefaßt war. "Les prés, les saules, la

1) vgl. Scudéry, so. S. 1119 und vgl. La Fontaine, Clarac-Ausgabe, s.o. S. 104

2) La Fontaine, Clarac-Ausgabe, s.o. S. 80

3) ebenda S. 79

clarté de la lune forment un paysage peu commun en cette époque où tout semble ruisseler d'un éclat assez violent." ¹⁾ La Fontaine schafft in der Beschreibung von Vaux eine ganz neue Art der Landschaft, kein ganz einheitliches Bild entsteht vor den Augen des Lesers, sondern eine Ahnung der Schönheit durch kurze, unvermutete Aufblendungen, teils gefühlvoller, liebenswürdiger, teils ironisch lächelnder Art; zur ersteren gehört zum Beispiel die Überraschung der schlafend aufgefundenen Nymphe Aminte ²⁾, zur letzteren die Spitzfindigkeit, dem Vollmond eine praktische Nützlichkeit unterzuschieben ("on lui donna le loisir de considérer les dernières beautés du jour") ³⁾. Während die deskriptive Poesie zwischen 1600 und 1655 bis zum Überdruß zu Metaphern aus der Welt des Schmucks greift und jegliches Landschaftsbild mit einem goldenen Netz überzieht, sucht La Fontaine gerade die natürliche Frische und Bewegtheit der 'nature animée' einzufangen. ⁴⁾

1) Kohn, s.o. S.88

2) vgl. La Fontaine, Clarac-Ausgabe, s.o. S.109

3) Die Oberflächlichkeit dieses 'Pointillisme' kann nicht zu einer Ganzheitsvision führen und bleibt als Ausdruck des Flüchtigen in Beziehung zu den Zeitproblemen des Barock, Vgl. Mourgues, s.o. S.22 f.

4) La Fontaine, Avertissement zum Songe de Vaux, Clarac-Ausgabe, s.o. S.80

3. Der Brunnen

a) Der anthropomorphe Brunnen

Die Untersuchung Deonnas hat die ideelle Verbindung der anthropomorphen Brunnengestaltung - die trotz vorangehender Exemplare der Festdekoration des 15. Jahrhunderts und der Miniaturenmalerei des 12. Jahrhunderts ihre großplastische Realisierung erst im 16. Jahrhundert erhielt - sowohl mit dem religiösen Symbolismus eines Bernard de Clairvaux, wie mit dem antiken Fruchtbarkeitskult, wie er sich in der Assoziation von Vasengefäß und Frauenkörper ausdrückt, nachgewiesen¹⁾. Obwohl -- wie Deonna festgestellt hat - die literarische Beschreibung eines solchen Brunnens schon vor Colonna zu finden ist, erhält der Brunnen Boccaccios in seinem Aufsatz keinerlei Beachtung. Die Tatsache, daß mit dieser Schilderung Boccaccio erstmals das antike Motiv der drei Grazien in einer rundplastischen und antikisch nackten Ausführung verwendet, wurde schon von Alma Frey hervorgehoben²⁾, sowie die vorausgehenden malerischen Darstellungen von Francesco Cossa, Botticelli und auf den Mantegna-Spielkarten. Die um 1400 wiederentdeckte Graziengruppe von Siena soll sowohl diese Maler wie auch die plastischen, allegorischen Brunnenschöpfungen Giovanni Pisanos inspiriert haben³⁾.

1) vgl. W. Deonna, Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant 'mingens', in: Genava, Nouvelle Série, Bd. 6, Genf 1958, S. 239-296. Hauptsächlich 242-257

2) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S. 78 f.

3) vgl. ebenda S. 78 f.

Die drei von Colonna ausgeführten anthropomorphen Brunnen sind also keineswegs eine große Neuheit und müssen nicht unbedingt als alleinige Quelle für den Brunnen Thélèmes gelten; da Rabelais den Venezianer allerdings namentlich erwähnt und auch andere Einzelheiten des 4. und 5. Buches des Pantagruel auf Colonna deuten, dürfte die Hypnerotomachie wohl auch bei diesem Element eine vermittelnde Rolle gespielt haben; auf eben diesen Einfluß kann auch noch Herberays Nymphenbrunnen begründet sein¹⁾.

b) Der allegorische Brunnen

Boccaccios Grazienbrunnen ist zugleich auch das erste Beispiel einer allegorischen Verwendung des Brunnenmotivs in der genannten Reihe. Die Allegorie ist in diesem Fall auf zwei Quellen zurückzuführen:

1. der ikonographische Ursprung liegt in dem Bild der vier Paradiesesströme (Johannes Offenbarung 22,1), dessen große Verbreitung wir besonders in der Miniaturenkunst des 12. Jahrhunderts und in der Gestaltung von Taufbrunnen finden. Als Zeichen dieses religiösen Ursprungs sehen wir auch bei Boccaccio noch die Tierköpfe, in Anlehnung an mittelalterliche Wasserspeier, die neben ihrer heidnischen Herkunft auch auf die Evangelistensymbole zurückzuführen sein könnten²⁾.
2. der antike Einfluß des Amorgartens bringt das Motiv des Liebesbrunnens, wie es sich dann - unter Hinzukommen von märchenhaften Elementen -

1) vgl. Goebel, s.o. S.306

2) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.76

im höfischen Roman verbreitet¹⁾.

Von dieser Bedeutung her muß auch Boccaccios Brunnen gedeutet werden; selbst die farbige Gestaltung ist ihr untergeordnet. Bedeutungsvoll sind dabei auch die Öffnungen, aus denen das Wasser des Brunnens fließt: aus dem Kopf der weißen Grazie, was auf die rationale Liebe zu Gott hinweist, aus der Brust der roten Gestalt, was die Leidenschaft versinnbildlicht, die schwarze Frauenstatue beweint dann zuletzt ihr schlechtes Tun²⁾. Geschickt eingebaut, bereitet die Brunnenbeschreibung auf die Vision der Geliebten vor und sagt zugleich aus, daß die Beziehung der Liebenden auf der Leidenschaft beruht, deren traditionelles Symbol, der Stier, den Weg zur Geliebten weist³⁾.

c) Der Naturquell

Formal lassen sich in den vorliegenden Beispielen zwei Typen von Brunnen unterscheiden, der Natur- und der Kunstbrunnen, wobei der erstere auf Grund seines häufigen Vorkommens im höfischen Roman und seiner Entwicklung aus dem "'Lebensquell' keltisch-bretonischer Phantasie" als die ältere Form zu bezeichnen ist⁴⁾. Im Artuszyklus hatte die natürliche Quelle, die meist aus schattigem Gebüsch auf eine blumige Waldeslichtung austrat, die Aufgabe, den Helden zu stärken, und stellte ein Moment der

1) Die Mischung beider Ausdeutungen findet ihre höchste malerische Gestaltung in Tizians Bild der sogenannten himmlischen und irdischen Liebe der Galeria Borghese in Rom. Vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.158 f, Anm.7

2) vgl. Branca, Amorosa Visione-Ausgabe, s.o. S.602

3) vgl. ebenda S.604

4) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.77

Ruhe in der Dramatik des Geschehens dar. In dieser Bedeutung steht auch Boiardos Naturbrunnen (I, 3, 38), welcher die Kraft hat, Rinaldos Herz mit Liebe zu füllen. Bei Ariost (42, 60-63) hat sich die Tradition der natürlichen Quelle mit der wunderbaren Kraft, Liebe zu erwecken, erhalten; aber in beiden Werken finden wir dem natürlichen einen künstlerisch gestalteten Brunnen gegenübergestellt, wie er seit Boccaccio in den Formenschatz literarischer Tradition eingegangen war. Die Barockzeit macht sich dann zwar von dem reichgestalteten, freistehenden Figurenbrunnen frei, ersetzt ihn aber nicht wieder durch eine Rückkehr zum natürlichen Wasserquell.

d) Der Kunstbrunnen

Der weiße Alabasterbrunnen Merlins, im Orlando innamorato, dessen reiche und mächtige, goldgeschmückte Reliefs so strahlen, daß sie ringsum die Wiese erhellen (1, III, 33), zeigt keinen wesentlichen erfinderischen Fortschritt gegenüber Boccaccios allegorischem Brunnen. Allerdings findet sich hier in knapper Andeutung ein künstlerisches Mittel, das wir bei Boiardos Loggien schon kennengelernt haben: die prophetische Warnung, die bezwecken soll, daß sich Tristan von seiner Königin abwende, welche zur Ursache seines Todes werden sollte. Da Tristan jedoch niemals auf den Brunnen stieß, konnte seine Zauberkraft, Liebe in Haß zu wandeln, sich erst später zeigen (1, III, 34). Als panegyrisches Kunstwerk erweist sich dann Ariosts Figurenbrunnen, interessant durch die Verbindung kulturhistorischer Angaben mit einem bescheidenen, doch persönlichen

Anliegen: unter den die Frauen des Hauses Este preisenden Dichtern befindet sich auch die unbekannte 'stümperische' ¹⁾ Gestalt des Dichters selbst, seine Geliebte und spätere Frau tragend. Neben dem Lob seiner Gönner also die Signatur des Künstlers, dessen Stellung seit der Frührenaissance wachsend an Bedeutung gewonnen hat.

Die Verbindung von Brunnen und Panegyrikus wurde in der Folgezeit in der bildenden Kunst weitergeführt; der Weg geht über die mythologische Gestaltung der Parks, welche sich auch auf den figürlichen Brunnenschmuck auswirkt ²⁾, bis hin zur berühmten Grotte von Versailles, wo die strahlende Schmuckfigur Apolls die Züge des jungen Königs trägt ³⁾. Zu den Füßen des Gottes, wie in Vaux, gerühmte Personifikationen von Strömen, die direkt auf die antiken Wassergötterplastiken zurückgehen ⁴⁾. Schon in Vaux hat La Fontaine die Brunnen mit einem Lobe Fouquets kombiniert: Tritonen haben im Auftrag Poseidons die Grotten mit den seltsamsten Wassertieren bevölkert, "l'énumération de ces formes étrangères ne semble pas suffire à l'imagination rarement aussi 'grotesque' de La Fontaine" ⁵⁾.

1) "rozzo ingegno", Ariosto, Zingarelli-Ausgabe, s.o. XLII, 95, 5

2) In vielfältigen Gestaltungen sehen wir die in den "Visionnaires" z.B. V.1061-1068, 1087-1098, 111-1128, 1138-1166; die Themen sind aus Ovids Metamorphosen und den Oden des Horaz.

3) vgl. Junecke, s.o. S.77

4) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.77; Flußstatuen des Tibers und der Angueil von Lespagnol, vgl. Cordey, s.o. S.92

5) Kohn, s.o. S.89

Immer wieder kehrt der Dichter zu der glitzernden, sprühenden, sprudelnden Pracht des Wassers zurück, die Metamorphosen scheinen zu verschwimmen im Sprudel der Fontänen¹⁾. Und auffallend ist, daß La Fontaine die schönsten Verse in der Beschreibung der Wasserkünste Versailles' dem früheren Werk entnommen hat²⁾.

e) Die Wasserspiele

Diese Verse La Fontaines über die Wasserspiele zeigen deutlich seine dichterische Überlegenheit gemessen an der Beschreibung Mlle de Scudéry's: seine Sprache ahmt klanglich wie rhythmisch das Wasser nach³⁾:

"D'une table de jaspe un jet part en fusée;
Puis en perles retombe, en vapeur, en rosée."
"L'eau se croise, se joint, s'écarte, se rencontre,
Se rompt, se précipite à travers les rochers ..."

Diese Wasserkünste sind zwar als Zeichen der 'gloire' der hohen Bauherren von den Künstlern erschaffen, man fragt sich jedoch, ob die Dichter bei ihrem häufigen Verweilen bei Fontänen und Grotten nicht auch eine etwas tiefergehende Anspielung im Sinn hatten⁴⁾. Der Charakter der

1) vgl. Kohn, s.o. S.90

2) vgl. Scheel, s.o. S.287

3) vgl. ebenda, S.287; La Fontaine, Longnon-Ausgabe S.30 f.

4) Gänzlich abgelehnt für das 17.Jahrhundert von Scheel, s.o. S.287, von P.Beausire, Der Barock in der französischen Literatur, in: Kunstformen des Barockzeitalters, Hrsg.R.Stamm, Bern 1956, S.323-353, S.352 betont

spiegelnden Wasseroberfläche wird zwar kaum symbolisch ausgenutzt¹⁾, aber das fließende Wasser in der Bedeutung von Unbeständigkeit, Bewegung, Veränderlichkeit als Symbol der flüchtigen Zeit, des flüchtigen Lebens dürfte gerade im 17. Jahrhundert eine Rolle gespielt haben und konnte in dieser Deutung auch kaum La Fontaine unbekannt sein²⁾. Die Lebenserfahrung des Menschen jener Zeit findet gerade ihren Ausdruck im "Hinweis auf die Wandelbarkeit der Phänomene", die der Dichter "in [seiner] melancholischen Liebe zur Natur und im Hang zur Einsamkeit" erlebt³⁾. Diese Polymorphie des Wassers zeigt sich ganz offensichtlich in den verschiedenen Gestaltungen des Flusses von Vaux, der für Mlle de Scudéry nacheinander "rivière, torrent, canal, cascade, ruisseau" ist⁴⁾. Auch entsprechen die vielfältigen kunstvollen Formen dieses von Menschenhand geleiteten, veränderlichen Elements den geschwungenen, sich immer wieder brechenden Linien des Barocks, vor allem des Rocaillestils, die spektakulären Fontänen dem Drang, sich zur Schau zu stellen.

1) In den 'Promenades' wird sie ganz real gesehen.

2) vgl. J. Rousset, L'eau et le soleil dans le paysage des poètes, in: Cahiers de l'association internationale des études françaises, No 6, Paris 1954, S.49-55, S.50

3) P. Beausire, s.o. S.352

4) vgl. Rousset, s.o. S.51

III. Das Problem Natur - Künstler

1. Beurteilung des Kunstwerks

a) Materialwert

Wie wir gesehen haben, erfreute sich das Mittelalter an der großen Kostbarkeit der beschriebenen Gegenstände. Orientalische Pracht und märchenhaften Reichtum sollen Paläste, Säle und Gärten ausstrahlen. Seltenes Baumaterial wie Jaspis, Achat, Afronit, Porphyr, Kristall, sowie edle Metalle, schmückende Edelsteine werden zu den traditionellen Elementen der Baubeschreibung, wir finden sie vom ersten bis zum letzten der genannten Beispiele¹⁾.

Hinzu kommt als auffallendes Relikt aus der Periegeese das Bestreben, die Dimensionen des zu Schildernden wiederzugeben²⁾.

Einzig bei Ariost finden wir ein humorvolles Lächeln über diese typisch orientalische Sucht nach Prachtentfaltung. Nachdem er die Mauern von Alcinas Stadt als 'golden' bezeichnet hat³⁾, fragt er sich, ob sie ihm nicht nur des Glanzes wegen golden erscheinen, in Wirklichkeit jedoch aus Messing seien. Auch bezweifelt er die Echtheit der diamantenen Portalsäulen, gesteht ihnen aber die Wirkung höchster Augenlust zu⁴⁾.

1) Die Vielzahl kostbarer Steine findet sich schon in den Beschreibungen Plinius', vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.73 f.

2) vgl. Frey-Sallmann, s.o. S.13

3) C.VI, 59

4) C.VI, 71

b) Künstlerischer Wert

Obwohl der Reichtum des Mittelalters beibehalten wird, kommt seit Boiardos Palazzo Gioioso ein neues Motiv hinzu: die künstlerische Gestaltung des kostbaren Materials. Das Wunderwerk, das der Leser nun vor Augen hat, entstammt der Hand eines großen Meisters, dessen Kunst die natürliche Wirkung des Stoffes übertrifft.

"Si seppe quel maestro lavorare
Che la natura vi sarebbe vinta" 1).

"Im Allgemeinen wird der Kunst weniger Unmögliches zugemutet und, wo sie ihre Grenzen erreicht, soll, durch sie angeregt, die Phantasie des Beschauers wirken." 2) Bei Statuen oder Gemälden finden wir daher immer eine Bemerkung, die die Naturnähe und Lebendigkeit der Figuren betrifft, so die Kirkegestalt aus Boiardos Wandgemälde, die so lebendig scheint, daß man glauben könnte, sie zu hören 3). Bei Ariost sind es die Gestalten von Merlins Brunnen, denen nur die Stimme fehlt, damit sie lebten 4), und die Figuren der ehernen Türen des Mantuaner Palasts scheinen zu leben, sich zu regen, so werde der Blick betrogen 5). Auch die Bilder Apollidons und Grimanesas, die sich am 'arc des loyaulx amâs' befinden, wirken wie lebend, "si bien faictes, qu'il n'y restoit que la parolle" 6).

1) Buch I, VI, 49

2) Frey-Sallmann, s.o. S.117

3) I, VI, 50

4) Buch II, XXVI, 30

5) Buch III, XXXII, 74

6) Herberay, s.o. Fol.V

Tasso untersucht diese Beziehung zwischen Kunst und Natur noch eingehender und zeigt hierbei den Fortschritt, den die Kunstauffassung seit der Renaissance genommen hat. Zum einen ist hier die Kunst viel mehr wert als das Material der aus Silber getriebenen, mit Gold geschmückten Relieftüren; und wenn man den Augen trauen kann, so fehlt den Figuren auch nicht die Sprache, so gut ist ihr mimischer Ausdruck festgehalten¹⁾. Zum anderen ist diese Kunst jedoch eine verborgene Fertigkeit, die nur dazu dient, die Natur noch schöner zu machen²⁾, welche hier sogar zur Nachahmerin der Kunst wird:

"Stimi (si misto il culto è co'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i sitti
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti." 3)

Diese gegenseitige Erhöhung und wechselseitige Beeinflussung zeigt sich auch in den folgenden Beispielen Desmaretz' und Mlle de Scudéry's, wo die Malerei "satisfait esgalement les yeux & la raison", und "jamais la veüe n'a esté trompée d'une maniere plus agreable" 4).

Bei La Fontaine könnte man noch die etwas manirierte Auffassung der Libertins vermuten, die die künstlerische Gestaltung der Natur höher einschätzten oder zumindest diesen Eindruck erweckten durch den ständigen Metapherngebrauch aus der Welt des Schmuckes

1) XVI, 2

2) XVI, 9

3) XVI, 10

4) Desmaretz, s.o.V.1017 f.; Scudéry, s.o.S.1125.
Erst später, 1653, in den 'Promenades de Râchelieu', betont Desmaretz die Überlegenheit der göttlichen Natur: "Art humain, cache-toy devant ces témoignages/De la grandeur de Dieu dans ses moindres ouvrages", zit.nach Notes von Hall, s.o. S.87

und der orientalischen Pracht. "La Fontaine admire plus encore les 'songes de l'art' que 'l'artifice' et les diverses imaginations de la nature"¹⁾.

Doch ist diese Kunstwelt La Fontaines eine ganz besondere und hebt sich entschieden von den Landschaften der Libertins ab.

c) Empfindungswert

Schon bei Tasso findet man Spuren barocker Tendenzen in der Schilderung verschiedener Lichteffekte, die die farbigen Steine leuchten lassen; zum ersten Mal in der Reihe unserer Beispiele tritt hier eine Neigung zur 'description sensuelle' auf²⁾. Das Motiv der Melancholie, dessen Nutzung im Roman des 17. Jahrhunderts zur verstärkten Sentimentalität geführt hat³⁾, zeigt sich dann im Roman Mlle de Scudérys. Sowohl bei dem kleinen Landsitz der Mme de Flessis-Bellièvre wie auch in Valterre betont sie mancherorts, wie sehr doch Bilder oder Landschaftsausblicke der geschickt eingesetzten Fenster oder ausgewählt angelegten Terrassen zur Einsamkeit und Träumerei einladen⁴⁾. Bei La Fontaine findet sich oft eine ähnlich melancholische Stimmung.

Während jedoch bei Mlle de Scudéry die subjektive Empfindung auf die reale Natur- oder Kunstwelt keinen verändernden Einfluß nimmt, handelt es sich bei

1) Kohn, s.o. S.86

2) vgl. J. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'Art baroque en France*, Paris 1962, S.38, 43 und 92

3) vgl. Waldberg, s.o. S.27 ff.

4) vgl. Scheel, s.o. S.291

La Fontaine um eine ganz andere Interpretation des Kunstwerks oder der Landschaft, um eine "Dichtung, die hinter das geschichtlich Konkrete, das objektiv Wirkliche zurückgeht, die hinter dem Sichtbaren Verborgenes zeigt..."¹⁾ Obwohl einige Details, wie die Beschreibung der Grotte von Versailles oder einer später wiederentdeckten Brunnenplastik von Vaux, kunstgeschichtlichen Wert besitzen, entsteht als Ganzes ein "in jeder Weise inkommensurables und selbständiges Wortkunstwerk aus nicht mehr objektivierbarer Begegnung mit der Realität"²⁾. Diese fast impressionistische Sicht der Realität zeigt sich ja schon im Pointillismus seiner Beschreibungen: immer ist es ein Verweilen bei einzelnen Gegenständen oder Landschaftsausschnitten, nie eine 'vue d'ensemble', um die sich Mlle de Scudéry noch bemüht hat. Auch sind es nicht immer nur die berühmt schönen Einzelheiten von Vaux oder Versailles, ganz subjektiv und persönlich ist La Fontaines Auswahl, irgendein Rasenstück, irgendeine Allee zieht seine Aufmerksamkeit oft mehr an als die viel gelobten 'parterres de broderie' von Vaux³⁾. Zwar bedient er sich des mythologischen Apparats seiner Zeit, doch unterschiebt er Göttern, Helden und Monstern ganz von ihm selbst erdachte Gefühle und Stimmungen, die seine eigene Empfindung widerspiegeln⁴⁾; dies erlaubt ihm "d'éviter l'emphase artificielle des précieux"⁵⁾.

1) Scheel, S.283

2) ebenda S.283

3) vgl. Kohn, s.o. S.91

4) vgl. ebenda S.92

5) ebenda S.124

2. Autorenschaft des Kunstwerks

a) Fiktion und eingestandene Fiktion

Auf die Frage nach dem Schöpfer dieser Bauten, Gärten und Brunnen gibt schon die 'Intelligenza' einen geringen Anhaltspunkt: der Architekt dieses im indischen Stil erbauten Palastes sei Amor, dessen Kunstfertigkeit die der Menschen bei weitem überträfe¹⁾.

Auch die Fresken des Palazzo Gioioso könnten nicht von menschlicher Hand gezeichnet sein, heißt es noch im 13. Vers des vierten Buchs, aber schon einige Zeilen später²⁾ wird eine Ausnahme gemacht:

"eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sè somigliante
non occultò nell'alto in che suggella..."

Boccaccio scheint von den Werken des drei Jahre vor Erscheinen der 'Amorosa Visione' verstorbenen Malers so angetan zu sein, daß er allein ihn eines solch naturähnlichen Wunderwerks der Kunst für fähig hält. Genau wie Fazio degli Uberti gibt er daher keinen Urheber an, weder ein Gott noch ein Zauberer ist der Autor.

Auch der Meister von Boiardos Loggien ist unbekannt, trotz seiner prophetischen Gabe und des Sieges über die Natur³⁾ werden ihm keine dämonischen Kräfte nachgesagt.

Anders bei Ariost, wo die Ausmalung der Rocca di Tristano in einer einzigen Nacht geschah und Werk von Dämonen ist, die im Auftrage Merlins handelten⁴⁾.

1) vgl. Mistruzzi, Einleitung, s.o.S.CXV

2) Buch IV, 13

3) Buch I, VI, 49

4) St.33, 4

Die Gestalt Merlins war ja schon im höfischen Roman herangezogen worden, um übernatürliche, zauberische Dinge zu erklären. Ariost nennt ihn nochmals als Schöpfer einer Wunderquelle¹⁾.

Diesem Zauberer Merlin stellt nun Ariost bewußt die Künstler gegenüber, welche "nur mit gesehenen Dingen uns ergötzen"²⁾; dabei zählt er die antiken Meister - deren Werke ja in Beschreibungen von Dichtern erhalten seien - und Zeitgenossen auf, "die uns mit Augen Werke sehen lassen, die dort [Antike] wir aus Beschreibung nur erfassen"³⁾, unter diesen namentlich Mantegna, Leonardo, Bellini, die Dossi, Michelangelo, Raffael, Sebastiano del Piombo und Tizian. Noch immer war aber das beschriebene Kunstwerk nicht von einem dieser Künstler, es sollte schöner sein als alles, was die Realität aufzuweisen hatte.

Während nun die anonymen Werke fiktiven Charakters sind, in dem Sinne, als sie durch ihre Wirklichkeitsnähe als möglich noch denkbar waren, handelt es sich dagegen um eine eingestandene Fiktion, wenn der Autor übernatürlicher Gott oder Zauberer ist, oder wenn man dem Kunstwerk prophetische Gaben zugesellt und es so einem realen Werk gegenüberstellt. Jetzt muß sich der Leser - gerade an die höchsten Möglichkeiten der Kunst erinnert - ganz im klaren sein, daß die Existenz eines solchen außerordentlichen Werkes unmöglich ist. Selbst Rabelais ersinnt als Erbauer

1) Buch II, XXIV, 30-39

2) St.33,3; Kissner-Ausgabe, s.o. S.57

3) St.33,2; Kissner-Ausgabe, s.o. S.57

des Klosters - wie man dem Sinnzusammenhang entnehmen muß - einen übermenschlichen Riesen, auch hier Zeichen der eingestandenen Fiktion, die er noch in den übertriebenen Dimensionen verdeutlicht.

b) Lob des Künstlers

Das Lob des zeitgenössischen Künstlers, das bei Boccaccio und Ariost schon anklang, mußte mit dem Vorhandensein eines realen Objekts der Beschreibung Hand in Hand gehen, wie es sich ja in den Beispielen Mlle de Scudérys und La Fontaines zeigt. Dem Künstler war seit Albertis 'Momus o del Principe' (zwischen 1443 und 1450) die Möglichkeit zugestanden worden, so wie zuvor dem Philosophen, eine Welt zu gestalten; aus dem Handwerker des Mittelalters war eine moralische und pädagogische Instanz geworden¹⁾. Deutlich sichtbar ist dieser Wandel in der Rolle des Architekten Filaretes.

Die vorliegenden Beispiele zeigen aber, daß es dem Künstler noch nicht gelungen ist, eine selbständige Stellung zu erlangen, und daß er seine Dienste noch immer der Gunst eines Herrn und Auftraggebers unterstellen mußte.

Jedoch zeigt sich seine wachsende Bedeutung darin, daß sein Lob neben dem des Fürsten erscheint, noch unter Pseudonym bei Mlle de Scudéry, frei und unverhehlt bei La Fontaine; Meleandre, das heißt Le Brun, ist nicht nur "un grand imitateur de la Nature" und "ce qu'il imagine est plus beau que ce qu'elle produit", sondern hat auch die "intention de travailler tousiours à la gloire de celui qui l'employe" ²⁾.

1) vgl. Bauer, s.o. S.31 und 45

2) Scudéry, s.o. S.1125 und 1105

IV. Motivierung der Beschreibung

1. Ankunftsschema

Die älteste und einfachste Form, eine Beschreibung eines Bauwerkes in eine Erzählung einzuführen, ohne daß diese den Handlungsablauf erheblich stört, ist die Motivierung durch die Ankunft eines Helden (oder einer Heldin) an einem ihm unbekannten, überraschend schönen oder neuartig gestalteten Ort.

Der Neuankömmling schafft sozusagen dem Dichter ein Alibi, die Vorgänge für einen Augenblick aus der Aufmerksamkeit des Lesers zu verdrängen, und gibt ihm die Möglichkeit, seine malerischen Fähigkeiten im Gebiete der Schilderung zu beweisen.

Dieses Ankunftsschema, dessen sich das Mittelalter meist in der 'wundersamen Reisebeschreibung' bediente¹⁾, wird auch weiterhin häufig verwandt. Die Renaissance macht es sich dabei zur Aufgabe, den Übergang von Geschehen zu Beschreiben so flüssig und unmerklich als möglich zu gestalten.

Schon Boccaccio sucht eine möglichst natürliche Wirkung zu erzielen, indem er den neugierigen Betrachter um den Brunnen herumgehen läßt, damit ihm auch nicht ein einziges Detail entgehe²⁾.

Boiardo läßt einen Zauber seine Gestalten Fiordelisa und Bradimante in der Loggia festhalten, so daß die Gefangenen nicht umhin können, ihren unfreiwilligen Aufenthaltsort zu betrachten.

Lemaire spricht von einem Wanderer, der eine Tafel entdeckt, auf der die Wunder des Palais d'Honneur

1) und wie man es noch im Beispiel Fazio degli Ubertis findet.

2) vgl. Frey-Sallmann, s.o.S.76

verzeichnet sind, aus der Ankunft wird ein Ankommen bei der Beschreibung.

Die Reiche Alcinas und Armidas sieht der Leser mit den Augen des jeweiligen ankommenden Helden, er selbst könnte diese Orte, die ja nur durch Zauberkraft bestehen, niemals besichtigen.

Sogar noch Amors Palast wird uns beschrieben, wie ihn Psyche auf ihrem Rundgang durch ihren neuen Herrschaftsbereich kennenlernt.

Selbstverständlich treffen wir im Falle eines vorgeschobenen Träumens oder einer Vision auch auf die Formel des Neuankömmlings, dieser ist dabei natürlich identisch mit der Person des Träumers oder Visionärs.

2. Der Bauauftrag

Abweichend von diesem Schema ist die Motivierung der Schilderung als Beobachtung der Verwirklichung eines erteilten Bauauftrages. Wir finden sie erstmals bei Filarete, wo allein dieser Bericht des fortschreitenden Baus aus dem Architekturtraktat einen Roman machen konnte; ohne diese verbindende Erzählung von dem Entstehen Sforzindas und der dazugehörigen Hafenstadt, dem daraus erwachsenden Verhältnis zwischen Bauherrn und Architekten und von den bei Grabungen gefundenen Aufzeichnungen des goldenen Buches wäre der Traktat über die Baukunst ein rein architektonisches Fachbuch geblieben, eine Reihung von phantasievollen Beispielen der Baukunst. Die reine Beschreibung dankt also hier ihrer Motivierung die Ausweitung zur epischen Erzählung.

Von der Errichtung eines neuen Baus spricht auch das 52. und 53. Kapitel des Gargantua: der Riese belohnt mit dem Klosterbau den tapferen und treuen Frère Jean. Jedoch wird der Leser hier nicht Zuschauer bei der Verwirklichung eines Plans, er steht vielmehr ziemlich unvermittelt vor dem fertigen Gebäude, da zuvor nur vom Baugelände, dem Baupreis und den weiteren Erhaltungs- und Funktionskosten gesprochen wird. Die Schilderung verzichtet im weiteren dann vollkommen auf den subjektiven Beschauer, der Leser sieht sich ohne Kommentar eines Autors, ankommenden Helden oder Architekten dem Bau gegenübergestellt.

3. Der Dichtungsauftrag

Anlass einer Baubeschreibung kann auch der Auftrag oder die Bitte um eine solche selbst sein, sei es vom Eigentümer, sei es von einem Protagonisten ausgesprochen.

Wir finden so motiviert die Beschreibung der Re-traite und die Valterres in der 'Clélie', wo eine Gruppe von Romanfiguren eine unter ihnen bestürmt, die Kostbarkeiten recht ausführlich zu schildern.

Inwieweit die Komödie Desmaretz' auf Vorschläge Richelieus aufgebaut ist, und ob der Kardinal selbst den Wunsch nach einer Beschreibung seines Schlosses geäußert hat, ist nicht auszumachen.

Ganz klar ist dagegen aus dem Avertissement zu La Fontaines Fragmenten des 'Songe de Vaux' zu erkennen, daß es sich hier um einen Auftrag Fouquets handelt, welcher nach dem Sturz des Mázens für den Dichter

an Interesse verlor; dies entschuldigt gleichzeitig das erst viel spätere und unvollendete Erscheinen des bestellten Werks. La Fontaines schleppende Arbeitsweise in den Jahren 1658-1661 zeigt, wie lustlos der Dichter an die Erfüllung eines Versprechens ging, obwohl es doch für ihn, den noch recht unbekannten Verfasser des 'Eunuque', eine große Aufstiegsmöglichkeit versprach¹⁾.

4. Traum oder Vision

Häufig greifen die Dichter, um ihre Beschreibungen zu begründen, zum Motiv des Traumes oder der Vision. Dieses Mittel erlaubt ihnen gleichzeitig ein weites Spiel der Phantasie: das Wunder- oder Zauberhafte verliert einen Teil des Überraschungseffektes, und eine subjektive Auswahl der beschriebenen Gegenstände wird legitim, da der Traum nicht auf den Anspruch der Vollständigkeit Rücksicht zu nehmen hat.

So läßt sich denn auch der Held der 'Amorosa Visione' leiten von seinem Gefühl zur Geliebten und sieht um sich herum nur Dinge, die für seine Liebe von Bedeutung sind.

Polyphils Traumgang durch die antike Landschaft, wo sich Gebäude im klassischen, mit Phantasieelementen vermischten Stil planlos aneinanderreihen, erscheint ganz zeitlos und von der irdischen Sphäre gelöst²⁾. Colonnas Einleitung gibt zur Aufschlüsselung dieser Transponierung den Hinweis, daß alles Irdische nur ein Traum sei und das Labyrinth aus lebenden Bäumen

1) vgl. Longnon, s.o. S.229

2) vgl. Pozzi, Kommentar, s.o. S.51; vgl. Bauer, s.o. S.92

ein Bild des menschlichen Lebens¹⁾. Andererseits ist für den Verfechter der antiken Kunst der Traum der einzige "Weg, die alte Herrlichkeit der Vergangenheit noch einmal zu erleben"²⁾. So wie Utopia "erreichbar durch das Segelsetzen der Phantasie" war, so ist es auch im Traum zu finden³⁾.

Während Boccaccio Phantastisches erbaut und Colonna Verlorengegangenes rekonstruiert, lassen Desmaretz und La Fontaine Gegenwärtiges in Traum und Vision erscheinen. Desmaretz bedurfte dieses Mittels, um die undramatische Beschreibung in einem Theaterstück zu rechtfertigen⁴⁾. Außerdem verhilft die Schönheit seines illusorischen Besitzes Phalante zu einem "triomphe de la banalité de son existence réelle"⁵⁾, der Ernst in seiner 'folie', auf den Desmaretz im Argument hinweist⁶⁾, zeigt die echte Problematik, die sich hinter den 'Visionnaires' versteckt.

1) vgl. Ilg, s.o. S.28

2) Bauer, s.o. S.91

3) ebenda S.93

4) D'Aubignac beschuldigte Desmaretz in seiner 'Pratique du théâtre' von 1657 zu lange Beschreibungen zu machen (vgl. Hall, Einleitung, s.o. S.LXXVIII), was Hall dazu veranlaßt, zu Desmaretz' Verteidigung anzuführen, daß das vorklassische Theater mit einer poetischen Schilderung die Einfachheit und Abstraktion des Bühnendekors zu überspielen versuchte. Lancaster, s.o. S.171 f. sieht in dem Gegensatz von detaillierter Beschreibung und geringer Erbmöglichkeit Phalantes eine besondere Komik Desmaretz'.

5) Hall, s.o. S.LXXXV

6) vgl. Desmaretz, s.o. S.5

La Fontaine bedient sich des Traumes, um zugleich die Unfertigkeit des Gegenstandes zu verhüllen¹⁾ und eine Bewegung in die Leblosigkeit gebauter, feststehender Formen zu bringen. Junecke dürfte die Abhängigkeit des 'Songe de Vaux' von der 'Hypnerotomachie', die für ihn "nicht nur dem Titel nach, sondern auch wegen des ästhetisch-künstlerischen Inhalts" ²⁾ besteht, als auf die jeweilige Verlebendigung durch allegorische oder mythologische Gestalten bezogen meinen³⁾. Jedoch besteht eine große Verschiedenheit zwischen den exakten, zum Teil gut rekonstruierbaren Anlagen Colonnas und dem fast nur durch die humoristischen Gespräche, idyllischen Posen und phantasievollen Erfindungen der im Traum lebenden Gestalten suggerierten Park und Schloß von Vaux. La Fontaine "...cherche à recréer dans des transpositions d'art originales l'émotion esthétique qu'il ressent devant ces chefs-d'oeuvre."⁴⁾ Die Realität von Vaux entsteht bei La Fontaine erst durch einen doppelten Traum: der Dichter träumt, er sei zum Gott des Schlafes gegangen und habe ihn

-
- 1) Die gerade frisch angelegten Gärten hätten nur eine "idée peu agréable" gegeben, "qui au bout de vingt ans, aurait été sans doute peu ressemblante". La Fontaine wählt lieber den Traum als das Wunder, welches ihm zu künstlich erscheint. "...il ne faut avoir recours au miracle que quand la nature est impuissante pour nous servir" (La Fontaine, Avertissement zum Songe de Vaux, Clarac-Ausgabe, s.o. S.78 f.)
 - 2) Junecke, s.o. S.242 Anm.
 - 3) La Fontaine selbst weist neben Colonna auf die Parallelbeispiele des Rosenromans und des Traumes von Scipio, wie man sehen wird, ist dies aber nur Vorwand für eine originelle Erfindung, vgl. La Fontaine, Avertissement zum Songe de Vaux, Clarac-Ausgabe, s.o. S.79
 - 4) Titcomb, s.o. S.37

um eine Evokation Vaux' gebeten, Sommeils Schatten-
gestalten verwandeln sich dann nach und nach in
Statuen und Bäume und lassen so das Schloß vor dem
Schlafenden erstehen¹⁾.

5. Rahmenerzählung

Dem formalen Sondertypus der Rahmenerzählung begegnen wir im ersten und im letzten Beispiel und im Roman Colonnas. Die architektonische Beschreibung bildet in den ersten beiden Fällen nur das Gerüst, in ~~das~~ eine Erzählung ~~gekleidet~~ wird, im letzteren wird das Verhältnis umgekehrt.

Der anonyme Autor der 'Intelligenza' erbaut diesen symbolischen Palast, um sich die Möglichkeit für die verschiedenen, zyklischen Heldensagen und Götterlegenden zu schaffen; die Dekorationen der Wände geben ihm den Anlaß für die epischen, von seiner eigentlichen Erzählung völlig unabhängigen 'Digressionen'. "Die Schilderung eines angeblich vom Dichter vorgefundenen Bildwerkes" ist "einer der ältesten Kunstgriffe der Rahmenerzählung"²⁾.

Wohl das älteste Exemplar dieses dichterischen Vorgehens findet sich in dem weltbeschreibenden Schilde des Hephästos³⁾. Verschiedene Dichter der Antike, wie etwa Longus, benutzten dieses erzählerische Mittel.

Der von Pabst ausgesprochene Hinweis auf Analogien zwischen der 'Intelligenza' und der 'Hypnerotomachie'

1) vgl. Kohn, s.o. S.86 f.

2) Pabst, Intelligenza, s.o. S.279 und 286

3) Ilias XVIII, nach Pabst, s.o. S.287

nötigt nochmals zu einem Blick auf das Werk Francesco Colonnas. Das Gewicht des Romans verschiebt sich hier - im Vergleich zur 'Intelligenza' - genau ins Gegenteil, schon wenn man von den Proportionen von Rahmen zu beabsichtigter Erzählung ausgeht. Der Schöpfer der 'Intelligenza' bemüht sich um eine Motivierung seiner Geschichten, erfindet daher den Palast; Colonna will aber gerade von den Kunstwerken berichten und sucht eine Fabel - die seinem Ziele dann noch durch die Allegorie dienlich wird -, um das Publikum zum Studium der von ihm beschriebenen antiken Formenwelt zu animieren. Was zuvor nur als Nebensache angesehen war - zumindest in der Intention des Autors -, wird hier im 'Traum Polyphils' zur Hauptangelegenheit. Um den gleichen Vorgang handelt es sich auch bei Filaretos Kunstroman.

La Fontaines Psycheroman neigt dann wieder zum Typus der 'Intelligenza!', und man muß die Einkleidung der Erzählung in erster Linie aus dem Wunsch, dem König zu gefallen, verstehen. Es zeigt sich aber auch das künstlerische Genie des Dichters in der geschickten Nutzung und neuen Sinngebung, die er mit diesem formalen Mittel erreicht hat. Es gelingt ihm, den architektonischen Rahmen in die Erzählung hineinzutragen, so daß der Leser instinktiv das Bild, das er von der königlichen Residenz gewonnen hat, mit dem Palast Amors verbindet, das eine durch das andere ergänzt. Daher die auffällige Beschränkung bei der Schilderung der Innenräume von Versailles, die sparsamen Bemerkungen zum Garten Amors. La Fontaine benutzt hier das gleiche Verfahren der Gegenüberstellung eines realen

Gebäudes und eines erdachten - oder erträumten - wie schon im 'Songe de Vaux', erreicht aber jetzt mehr Harmonie durch größere Sorgfalt in Komposition und Sinngebung. Der fast symmetrische Aufbau des Stückes, das in die dreimalige Evokation der Gärten von Versailles eingeschrieben ist, wurde glänzend herausgestellt in der Untersuchung Renée Kohns¹⁾: "La construction même de l'oeuvre est ici principe d'unification. Chaque détail a son exacte place. 'Les enrichissements et les grâces' ne sont qu'ornements et s'intègrent dans le 'bel ordre' d'une classique symétrie". Junecke weist auf die Atmosphäre fern von "Realistik" und "architektonischer Wirklichkeitsnähe", die in der ihren Wesen nach entfremdeten Grotte, "die sich nicht mehr in die Erde eintieft", die vier Freunde schon vor Beginn der Erzählung in eine der Legende nahe "sinnbildliche Welt" versetzt und somit die beiden Sphären harmonisch verbindet²⁾. Eine gleiche Annäherung wird auch schon durch die Verschmelzung des Königs mit der Gestalt des Sonnengottes erreicht, da sich für den Leser des 17. Jahrhunderts "die Prachtwohnungen und Luststätten der herrschenden Gesellschaft wirklich in die Wohnung göttlich-allegorischer Wesen [verwandelte] " ³⁾.

1) Kohn, s.o. S.116-136, Zitat S.136

2) Junecke, s.o. S.77

3) ebenda S.78

C. 'Palais enchanté' als Begriff in summarischer
Erwähnung

I. Unbeschreiblichkeitstopos

Wenn die Dichter des Mittelalters dem Leser einen Begriff der außergewöhnlichen Schönheit des zu beschreibenden Palasts oder Schlosses vermitteln wollten, griffen sie meist zu einer oftmals wiederholten, langsam starr werdenden Formel: Immer war dann das Objekt ihrer Schilderungen von unvergleichbarem Wert, Größe oder Seltenheit, solcherart wie man es noch nie gesehen, gehört oder gekannt hatte. Gerade diese Einmaligkeit des Gegenstandes enthub dann den Dichter einer präzisen Beschreibung, und er begnügte oder entschuldigte sich mit einem 'man könne es gar nicht schildern'. So zum Beispiel der Autor der 'Intelligenza', den die Bewunderung vor der prächtig gestalteten Decke eines großen Saales seines Palasts zu dem Ausruf zwingt:

"...lavorata di molto bella guisa
Che non si poria dir lo gran valore" ¹⁾.

Die Neuerungen der Renaissancekunst, insbesondere die Entdeckung der Zentralperspektive und damit der Möglichkeit, Raum zu gestalten, haben ihre Auswirkung bis in die literarische Beschreibung imaginärer Paläste und Räume gehabt; auch diese wurden greifbarer, plastischer, raumfüllender.

Dennoch bleiben die Unsagbarkeitsformeln und die Beteuerung der Einmaligkeit im Ausdrucksrepertoire

1) Intelligenza, s.o. 63, 3-4, S.36

der Renaissancedichter, so wenn Lemaire de Belges den Minervatempel lobt:

"Dont l'ouvrage est tant chier, tant noble
et tant joly
Qu'au monde ne se treuve ung si bel
habitable;" 1).

II. Verweise auf Beispiele

Die Abtei von Thélème, die dann als erstes Beispiel die Frage mit sich bringt, inwieweit der Bau mit einer Realität übereinstimmt oder von ihr abhängig ist, gibt auch erstmals einen ausgesprochenen Hinweis auf ein vergleichbares Exemplar der Wirklichkeit. Rabelais nennt hier die zeitgenössischen Schlösser Bonnivet, Chambord und Chantilly²⁾ und fügt nur hinzu, daß seine Abtei hundertmal größer sei.

Man versucht nun auf einen übernatürlichen Zauber zu verzichten und die 'unbeschreibliche' Schönheit durch den Vergleich mit den Idealbauten der Zeit zu charakterisieren. Auch La Fontaines Amorpalast rivalisiert mit dem Luxus von Vaux, Liancourt und Ruel³⁾.

Neben dieser Realitätsbezogenheit findet sich jedoch seit dem 17. Jahrhundert das Bestreben, das beschriebene Schloß aus der Sphäre der zwar großartigen, jedoch dem Leser durchaus vertrauten

1) Lemaire, s.o. V. 64-65

2) In der ersten Ausgabe beschränkt auf Bonnivet

3) La Fontaine, Longnon-Ausgabe, s.o. S.54

Wirklichkeit zu lösen, den Palast wieder in ein 'palais enchanté' zu verwandeln. Zu diesem Zwecke greift der Dichter zurück auf vergangene, aber in der Zeit der *Précieuses* nicht vergessene Vorlagen. So Desmaretz:

" ... cette maison
Qu'Armide eust pû choisir pour l'heureuse prison
Où furent en repos son Regnaut et ses armes,
Sans qu'elle eust eu besoin du pouvoir de
ses charmes" 1).

Ist es nicht erstaunlich, daß auch La Fontaine, als er behauptet, noch nicht einmal ein Viertel der Schätze von Psyches Reich beschrieben zu haben, scheinbar müde der Schilderung, den Leser auf den Palast Apollidons, den Garten Falerinas²⁾ und das Schloß Armidas verweist, wie schon zu Beginn auf den 'Songe de Poliphile'³⁾?

Die italienischen Ritterepen hatten zwar eine Wiederbelebung durch die 1664 zu Versailles aufgeführten Feste, die "Plaisirs de l'Ile enchantée", erfahren⁴⁾, wo namhafte Künstler sich um die Rekonstruktion der Phantasiebauten Tassos und Ariosts bemühten; die *Précieuses* hatten, wie die Untersuchung Blunts zeigt, eine neue Vorliebe für die Träume Polyphils und seine Hieroglyphen entdeckt, aber sollten diese Beispiele nur herangezogen sein, um die eigene Beschreibung den Vorlagen gleichzustellen, oder sollten sie ihnen einen künstlichen Zauber, einen Schleier von Irrealem geben?

1) Desmaretz, s.o. V. 1041-1044, S.86

2) Aus Calderóns "El jardín de Falerina", vgl. Scheel, s.o. S.281

3) La Fontaine, Longnon-Ausgabe, s.o. S.54

4) vgl. Junecke, s.o. S.74 ff.

Man könnte dieses Phänomen der Verknüpfung von geographisch Realem und 'traumhafter' Irrealität vielleicht mit dem Wunsch der damaligen Gesellschaft erklären, sich in einer stilisierten, abenteuerlichen, oft von Mythologie und Zauber durchsetzten Welt selbst darzustellen¹⁾. Die Rolle der Hoffeste darf dabei nicht vergessen werden, denn wie hätte eine so ungreifbare, kaum gestalthafte Darstellung wie die von Tassos Armidapalast zu einem Idealbild des 'palais enchanté' werden können, dem es galt nachzueifern.

"Enchantement" wurde im 17. Jahrhundert zur angestrebten Qualität jedes Parks, Adelspalais' oder Schlosses²⁾, die Wendung 'Palais d'Apollidon' zur gängigen Formel, was nicht verwundern muß, da ja die Genauigkeit der architektonischen Beschreibung nicht das Ziel der eher die Raumzusammenhänge und -atmosphären erfassenden Dichter der Klassik darstellt³⁾.

Trotz aller Einwände, die man aus heutiger Sicht dagegen erheben könnte, bedienten sich die Dichter des 17. Jahrhunderts dieser zu Formeln gewordenen Beispiele ihrer großen Vorgänger; vielleicht versuchten sie somit ihren Schilderungen, die durch ihre Übereinstimmung mit der Wirklichkeit in die bloße periegetische Beschreibung zurückzusinken drohten, wieder etwas von dem übernatürlichen Zauber der Poesie zurückzugeben, wozu aus eigener Kraft nur ein Meister wie La Fontaine gelangt war.

1) vgl. Junecke, s.o. S.94 f.

2) vgl. ebenda S.78 und 88

3) vgl. ebenda S.103 f.

L I T E R A T U R - V E R Z E I C H N I S

Primär-Texte (Chronologisch)

Anonym, L'Intelligenza, a cura di Vittorio Mistruzzi,
Bologna 1928

Boccaccio, Amorosa Visione, Edizione critica per cura
di Vittore Branca, Ed.: G.C.Sansoni,
Firenze 1944

Fazio Degli Uberti, Il Dittamondo e le Rime, a cura
di Giuseppe Corsi, Bd.I, Scrittori d'Italia,
Bari 1952

Filarete, Tractat über die Baukunst, Hrsg.W.v.Öttingen,
Wien 1896

Boiardo, Orlando innamorato, Introduzione e note di
Francesco Foffano, Torino 1926,
deutsche Übersetzung und Anmerkungen von
J.D.Gries, Stuttgart 1835

Colonna, Francesco, Biografia e opere, 2 Bde,
herausgegeben von M.T.Casella und G.Pozzi,
Padua 1959, Bd.2 =
Kommentar von Pozzi, Zit.: Pozzi-Ausgabe
Discours du Songe de Poliphile, Deduisant comme
Amour le combat à l'occasion de Polia, Traduit
de langage italien en français par J.Martin
et J.Gohorry, et décoré des dessin de
Mantegna, Graves sur Bois par Jean Cousin
et Jean Goujon. Publié par B.Guégan,
d'après l'édition Kerver, Paris 1926,
Zit.: Martin-Ausgabe

Jean Lemaire de Belges, La Concorde des Deux Langages,
1511, Ausgabe von Jean Frappier, Paris 1947

- Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Edizione integra, Introduzione, testo, argomenti, indice copiosissimo a cura di Nicola Zingarelli, Milano 1934, Zit.: Zingarelli Ausg. Sämtliche poetischen Werke übertragen von Alfons Kissner, Berlin 1922, Zit.: Kissner-Ausg.
- François Rabelais, Oeuvre de F.R., édition critique par Abel Lefranc, Gargantua in Bd.1 und 2, Paris 1912 und 1913, Zit.: Lefranc-Ausgabe
- François Rabelais, oeuvres complètes, 2 Bde, Classiques Garnier, Edition de P.Jourda, Paris 1962, Zit.: Jourda-Ausg.
- Herberay des Essars, Amadis de Gaule, Traduit d'espagnol en Francys, par le Seigneur des Essars, imprimé par Denis Janot, Paris 1540
- Torquato Tasso, Gerusalemme liberata, con Introduzione die Bertolo Tommaso Sozzi, a cura di Anna Maria Carini, Milano 1961
- Desmaretz de Saint Sorlin, Jean, Les Visionnaires, Comédie, Texte de la première édition 1637, Introduction et notes par Gaston Hall, Paris 1963
- Mlle de Scudéry, unter dem Namen M^r de Scudery, Clelie, Histoire romaine, Paris 1661
- Jean de la Fontaine, Oeuvres, Hrsg. Jean Longnon, Paris 1927 - 1929, Bd.V enthält Psychéroman und Songe de Vaux, Paris 1928, Zit.: Longnon-Ausg. Oeuvres diverses, Introduction, notes bibliographiques et tableau chronologique par Pierre Clarac, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958, Zit.: Clarac-Ausg. Le songe de Vaux, Edition illustrée avec introduction commentaires et notes par Eleanor Titcomb, Genf 1967

Sekundär-Literatur (Alphabetisch)

- Adam, Antoine, Le sentiment de la nature au 17^{me} siècle en France, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, No.6, Paris 1954, S.1-15
- Bauer, Hermann, Kunst und Utopie, Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance, Berlin 1965
- Beausire, Pierre, Der Barock in der französischen Literatur, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, Hrsg.R.Stamm, Bern 1956, S.323-353
- Blunt, Antony, Artistic theory in Italy 1450-1600, Oxford, 1956² (1940)
- ders., The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th century France, in: Journal of the Warburg Institute, Vol.I, 1937-1938, Vaduz 1965, S.117-137
- ders., Philibert de l'Orme, London 1958
- Branca, Vittore, Kritische Ausgabe der Amorosa Visione s.o.
- Clarac, Pierre, La Fontaine, Paris 1959
- ders., Ausgabe der Oeuvres diverses von La Fontaine, s.o.
- Cordey, Jean, Vaux-le-Vicomte, Paris 1924
- Curnier, Pierre, Autour de l'abbaye de Thélème, in: Information littéraire 12, Paris 1960, S.93-96
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954
- Daly, César, Rezension von Ch.Lenormant, Rabelais et l'Architecture de la Renaissance, Restitution de l'abbaye de Thélème, in Revue générale d'architecture et des travaux publics, Paris 1841, S.196-208

- Deonna, W., Fontaines anthropomorphes, La femme aux seins jaillissants et l'enfant 'mingens', in: Genava, Nouvelle série, Bd.6, Genf 1958, S.239-296
- Desonay, Fernand, En relisant l'Abbaye de rhélème, in: Travaux d'Humanisme et Renaissance VII, Genf und Lille 1953, S.93-103
- Doren, Alfred, Wunschräume und Wunschzeiten, in: Vorträge der Bibliothek Warburg Bd.4, 1924/25, Nendeln/Liechtenstein 1967, S.158 ff.
- Françon, Marcel, Francesco Colonna's Poliphili Hypperotomachia' and Rabelais, in: Modern Language Review 50, 1955, S.52-55
- Frappier, Jean, Vorwort in der Ausgabe von Lemaire s.o.
- Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten, Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1931
- Gaspary, Adolf, Geschichte der italienischen Literatur, Bd.I, Mittelalter, Straßburg 1885
- Glasser, Richard, Abstractum agens und Allegorie im älteren Französisch, in: Zeitschrift für Romanische Philologie, Bd.69, Tübingen 1953, S.41-122
- Goebel, Gerhard, Zwei Versuche zur Architekturbeschreibung in der Dichtung der Renaissance, in: Romanische Forschungen, Bd.78, Frankfurt a.M.1966, S.280-313
- Hall, Gaston, Einleitung zu Desmaretz, s.o.
- Hauvette, Henri, Boccace, Etude biographique et littéraire, Paris 1914

- Hauteceur, Louis, Histoire de l'architecture classique en France, Bd.I, Paris 1943
- Heulhard, Arthur, Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris 1891
- Ilg, Albert, Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872
- Jourda, Pierre, Le Gargantua de Rabelais, Paris 1948
- Junecke, Hans, Montmorency, Der Landsitz Charles Le Brun's, Geschichte, Gestalt und 'île enchantée', Berlin 1960
- Kissner, Alfons, übersetzung und Kommentar zu Ariost, s.o.
- Köhler, Erich, Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks, in: GRM, Bd.9, Heidelberg 1959, S.105-118
- Kohn, Renée, Le goût de La Fontaine, Paris 1962
- Lancaster, H.Carrington, The Château de Richelieu and Desmaretz's Visionnaires, in: Modern Language Notes, Bd.LX, Baltimore 1945, S.167-172
- Lebègue, Raymond, De la Renaissance au Classicisme, Le théâtre baroque en France, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Bd.2, Paris 1942, S.161-184
- Lefranc, Abel, Einleitung zu Oeuvres de Fr.Rabelais, Bd.I, Paris 1912
- Lenoir, Albert, Architecture française de la Renaissance, in: Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics, Paris 1841, S.545-551
- Leo, Ulrich, Ritterepos - Gottesepos, Torquato Tassos Weg als Dichter, in: Studi Italiani, Bd.2, Köln 1958
- Longnon, Jean, Ausgabe von La Fontaine, s.o.

- Hauteceur, Louis, Histoire de l'architecture classique en France, Bd.I, Paris 1943
- Heulhard, Arthur, Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris 1891
- Ilg, Albert, Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872
- Jourda, Pierre, Le Gargantua de Rabelais, Paris 1948
- Junecke, Hans, Montmorency, Der Landsitz Charles Le Brun's, Geschichte, Gestalt und 'île enchantée', Berlin 1960
- Kissner, Alfons, Übersetzung und Kommentar zu Ariost, s.o.
- Köhler, Erich, Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks, in: GRM, Bd.9, Heidelberg 1959, S.105-118
- Kohn, Renée, Le goût de La Fontaine, Paris 1962
- Lancaster, H.Carrington, The Château de Richelieu and Desmaretz's Visionnaires, in: Modern Language Notes, Bd.IX, Baltimore 1945, S.167-172
- Lebègue, Raymond, De la Renaissance au Classicisme, Le théâtre baroque en France, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Bd.2, Paris 1942, S.161-184
- Lefranc, Abel, Einleitung zu Oeuvres de Fr.Rabelais, Bd.I, Paris 1912
- Lenoir, Albert, Architecture française de la Renaissance, in: Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics, Paris 1841, S.545-551
- Leo, Ulrich, Rittererepos - Gottesepos, Torquato Tassos Weg als Dichter, in: Studi Italiani, Bd.2, Köln 1958
- Longnon, Jean, Ausgabe von La Fontaine, s.o.

- Lübke, Wilhelm, Geschichte der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1885
- Lugli, Vittorio, La Fontaine, poète de la nature, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, No.6, Paris 1954, S.27-39
- Marichal, Robert, Kommentar zum Quart Livre. Rabelais, in: Travaux d'Humanisme et Renaissance LXV, Bd.V, Genf 1964, S.65-173
- Mistruzzi, Vittorio, Einleitung zur Intelligenza, s.o.
- Momigliano, Attilio, Saggio su l'Orlando furioso, Bari 1932²
- Morçay, Raoul, L'abbaye de Thélème, Kommentierte Ausgabe, Genf und Lille 1949
- Morf, Heinrich, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 1914
- de Mourgues, Odette, O Muse, fuyante proie...Essai sur la poésie de La Fontaine, Paris 1962
- Norden, Eduard, Die antike Kunstprosa vom VI.Jahrhundert vor Chr. bis in die Zeit der Renaissance, Bd.I, Leipzig 1898
- Pabst, Walter, Die Pforte von Thélème und Dantes Höllentor, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Schiller-Universität zu Jena, 5, Jena 1955/56, S.325-328
- ders., L'Intelligenza, eine Rahmenerzählung, in: Romanistisches Jahrbuch, Bd.I, Hamburg 1947/48, S.276-304, Zit.: Pabst, Intelligenza
- Plattard, Jean, François Rabelais, Paris 1932
- Ponten, Josef, Architektur, die nicht gebaut wurde, Stuttgart 1925
- Pozzi, G., Kommentar zu Colonna, Bd.II, s.o.

- Rajna, Pio, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze 1876
- Reimann, A., *Des Apulejus Märchen von Amor und Psyche in der französischen Literatur des XVII. Jahrhunderts*, XII. Programm des Städt. Gymnasiums zu Wohrlau, Wohrlau 1885
- Rousset, Jean, *L'eau et le soleil dans le paysage des poètes*, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, No.6, Paris 1954, S.49-55
- Sainéan, Lazare, *La langue de Rabelais*, 2 Bde, Paris 1922
- Saintsbury, George, *A History of the French Novel*, Bd.I, New York 1964
- Scheel, Hans Ludwig, *Versailles als dichterisches Thema und als Symbol*, in: *Romanische Forschungen*, Bd.72, Frankfurt a.M. 1960, S.277-321
- Schneider, R., *Notes sur influence du 'Songe de Poliphile'*, *Etudes italiennes* 2, Paris 1920, S.1-16
- Sckommodau, Hans, *Die Insula Barataria, die insola Firme und das Schloß Chambord*, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 1967,
- Smith, W.F., *Sur le V^e Livre*, in: *Revue des études rabelaisiennes* Bd.4, Paris 1906, S.235-243
- Simpson, Joyce G., *Le Tasse et la littérature et l'Art baroque en France*, Paris 1962
- Söhring, Otto, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, in: *Romanische Forschungen*, Bd.12, Erlangen 1900, S.491-640
- Steele, A.J., *'A la claire fontaine...'* Aspects de la poésie de l'eau au 17^{ième} siècle, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, No.6, Paris 1954, S.57-74

- Thuasne, Louis, Etudes sur Rabelais, Paris 1904
- Tigler, Peter, Die Architekturtheorie des Filarete,
Berlin 1963
- Titcomb, Eleanor, Kommentar zum Songe de Vaux, s.o.
- Toldo, Pietro, L'arte italiana nell'opera di Francesco
Rabelais, in: Archiv f.d.Studium der neueren
Sprachen, Bd.100, Braunschweig 1898,
S.103-148
- Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné d'architecture
française, 11^e-16^e siècle, Paris 1858-1868
- v.Waldberg, Max, Erhr.; Der empfindsame Roman in
Frankreich, Teil I, Die Anfänge bis zum
Beginne des 18.Jahrhunderts,
Straßburg und Berlin
- Zumbini, B., La 'Badia di Thélème' del Rabelais, in:
Studi di letterature straniere, Firenze 1893,
S.216-244

Lebenslauf

Am 17.1.1945 wurde ich als zweites Kind des Legationsrates Dietrich Freiherr von Mirbach und seiner Ehefrau Elli, geb. von Haugk, in Ettenhausen, Kreis Traunstein geboren. Die Schulzeit verbrachte ich in Oberbayern, München, Kairo und Bonn und legte Ostern 1964 die Reifeprüfung des mathematisch-naturwissenschaftlichen Zweiges der E.v.Thadden-Schule in Wieblingen bei Heidelberg ab. Anschließend begann ich mit dem Studium der Romanistik, Kunstgeschichte und Neueren Geschichte zunächst in Bonn und setzte es nach einer halbjährigen Unterbrechung durch einen Indienaufenthalt in Münster und München fort. Schwerpunkte meiner Studien, die besonders durch die Vorlesungen und Seminare der Professoren H. von Einem, Karl Maurer, Hans Kauffmann, Fritz Wagner, Lottlisa Behling und meines Doktorvaters Hans Skommodau gefördert wurden, lagen auf den Gebieten der Geschichte des Reformationszeitalters, der romanischen Architektur, des französischen Romans und der italienischen Novelle. Im Februar 1971 beendete ich mein Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München mit dem Rigorosum und heiratete am 1.3.1971 den Rechtsreferendar Tido von Brederlow.

Dissertationsdruck
Schmitt & Meyer

Würzburg Ludwiggai 28a Tel. 7 23 80

Dissertationsdruck
Schmitt & Meyer

Würzburg Ludwigkai 28a Tel. 7 23 80